This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Google

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, иринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.

- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.

- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.

- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

ГАРМОНИЗАЦІЯ

ДРЕВНЕ-РУССКАГО ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ

ПО

ЭЛЛИНСКОЙ И ВИЗАНТІЙСКОЙ ТЕОРІИ

И

АКУСТИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ.

СОСТАВИЛЪ

ЮРІЙ АРНОЛЬДЪ.

МОСКВА

ИЗДАНІЕ ПСАЛОМЩИКА МИХ. ДМИТР. РАЗУМОВСКАГО

1886.

АПС 74.2

Stahlstich nach Holzschnitt von A. KRAVTSCHENKO

Отъ Московскаго духовнаго цензурнаго комитета печатать дозволяется. Москва, 2 Января, 1885 года. Цензоръ, Протоіерей Платонъ Капустинъ.

СОДЕРЖАНІЕ.

стр.

I. О принципѣ гармонизаціи древне-русскихъ церковныхъ мелодій (вмѣсто предисловія).

II. Гармоническія начала церковныхъ гласовъ.

1. Акустическое построеніе звукорядовъ вообще 38
2. Основныя гармоніи звукорядовъ вообще. 49
3. Гармоническое значеніе и характеръ восьми церковныхъ гласовъ 74
4. Гармоническое значеніе звуковъ въ каждомъ гласѣ . . . 81
5. Случаи, когда въ гласовыхъ звукорядахъ бываетъ измѣненіе первобытнаго гармоническаго значенія октавы и квинты отъ тоники 93
6. Употребленіе тритона 113
7. Случайные переходы изъ лада въ ладъ 127
8. Примѣты и особенности каждаго гласа 138
9. Гипаллаги, параллаги и форы въ церковномъ осмогласіи 155

III. Примѣненіе древне-эллинской и византійской теоріи музыки къ знаменному или столповому пѣнію.

1. Теоретическое значеніе знаменнаго или столповаго пѣнія. 177
2. Мелодическій складъ знаменнаго или столповаго пѣнія . 180
3. Допускаемость и гармоническое значеніе исключительныхъ окончаній въ гласовыхъ мелодіяхъ знаменнаго роспѣва 198

IV. Общій сводъ правилъ гармонизаціи стараго знаменнаго роспѣва.

1. О церковныхъ гласахъ вообще 215
2. Гармоническія начала въ гласовыхъ мелодіяхъ знаменнаго роспѣва 222

стр.

3. Основная гармонизація гласовыхъ звукорядовъ знаменнаго роспѣва 228
4. Перемѣны въ гармонизаціи нѣкоторыхъ звукорядовъ. . . 240
5. Диссонансъ тритона въ гармоніи двухъ доминантъ и употребленіе его при гармонизаціи гласовыхъ мелодій знаменнаго роспѣва 242
6. Перемѣны въ гармонизаціи гласовыхъ мелодій при переходѣ изъ одного строя въ другой 248
7. О проходящихъ звукахъ. 251

ОТЪ ИЗДАТЕЛЯ.

Богослужебное пѣніе православной Греко-россійской церкви въ его мелодическомъ видѣ, состоитъ преимущественно изъ четырехъ роспѣвовъ: *знаменнаго* или *столповаго*, *греческаго*, *кіевскаго* и *болгарскаго*. Оно содержится въ нотныхъ книгахъ, напечатанныхъ въ московской Сѵнодальной типографіи квадратными нотами на пятилинейномъ станѣ. Техническое построеніе церковныхъ мелодій подробно изложено въ книгѣ: *церковное пѣніе въ Россіи*, М. 1867 г. стр. 122—145. Это изложеніе представляетъ рядъ наблюденій надъ одною практикою церк. роспѣвовъ въ ихъ мелодическомъ видѣ. Оно послужило основаніемъ для дальнѣйшихъ теоретическихъ соображеній и ученыхъ изъысканій, предпринятыхъ извѣстнымъ композиторомъ Ю. К. Арнольдъ.

Авторъ »Свѣтланы« Ю. К. Арнольдъ, *русскій* по своему происхожденію, по вѣроисповѣданію и по своимъ чувствамъ, былъ близко знакомъ съ М. И. Глинкою и съ кн. В. Ѳ. Одоевскимъ.*) Онъ недавно составилъ книгу подъ заглавіемъ: *теорія древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія* по ученію эллинскихъ и византійскихъ писателей.**) Продолжая свои занятія, не

*) Довольно подробная біографія Юрія К. Арнольдъ помѣщена въ книгѣ: Biographie universelle de musiciens et biographie générale de la musique par F. J. Fetis. Supplément et complément publiés sous la direction de M. Arthur Pougin. Paris 1878. Tome 1. pag. 24.

**) Она издана редакціею духовнаго журнала »Православное Обозрѣніе« въ 1880 г.

смотря на свои преклонныя лѣта, Ю. К. Арнольдъ приложилъ древнюю *теорію* греческой музыки къ *практикѣ* богослужебныхъ роспѣвовъ русской церкви, и преимущественно къ *практикѣ* стараго знаменнаго роспѣва. Плодомъ его тщательныхъ изслѣдованій, основанныхъ на точномъ акустическомъ анализѣ, является предлагаемая книга: *гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія.* Изъ самаго содержанія книги видно, что православная греко-россійская церковъ въ своемъ знаменномъ роспѣвѣ обладаетъ такимъ древнимъ пѣніемъ, которое не только *по своимъ началамъ*, но и по *самому мелодическому устройству* вполнѣ соотвѣтствуетъ правиламъ византійской музыки, и что русская церковь въ этомъ отношеніи имѣетъ преимущество предъ пѣніемъ всѣхъ христіанскихъ исповѣданій, восточныхъ и тѣмъ болѣе западныхъ. Не безъ основанія издавна между пѣвцами русской церкви господствовало убѣжденіе, что въ нотныхъ книгахъ сѵнодальнаго изданія заключается *строго-художественное пѣніе.* Еще въ 1864 г. кн. В. Ѳ. Одоевскій заявлялъ, что нотное »собраніе пѣснопѣній нашей православной церкви, издаваемое по благословенію святѣйшаго Сѵнода, *есть высокое* неоцѣнимое сокровище *во всѣхъ смыслахъ*, какъ въ духовномъ и историческомъ, такъ и въ художественномъ. Мы имѣемъ то, чѣмъ не можетъ похвалиться ни одинъ изъ европейскихъ народовъ: церковное пѣніе въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ употребляли его наши предки, по крайней мѣрѣ за 700 лѣтъ. Всякій русскій, а тѣмъ болѣе занимающійся пѣніемъ, долженъ вполнѣ ознакомиться съ нотныни книгами *сѵнодскаго изданія* и пѣть по нимъ точно такъ, какъ въ нихъ напечатано, не позволяя

себѣ ни малѣйшихъ измѣненій или отступленій, какъ неумѣстныхъ по духовному значенію сего дѣла, такъ и несообразныхъ съ высокою художественностію сихъ пѣснопѣній«.*)

Современные намъ, западные наблюдатели надъ церковно-пѣвческимъ искусствомъ прямо указываютъ на русскую церковь, какъ на первоисточникъ, откуда можно почерпать древнее пѣніе греческой церкви, когда византійская имперія находилась еще въ цвѣтущемъ состояніи и славилась своими пѣвцами. Профессоръ парижской консерваторіи *Бурго-Дюкудрэ* (Bourgault-Ducoudray) въ 1877 г. издалъ цѣлую книгу *о греческой церковной музыкѣ*,**) и продолжая свои музыкальныя изслѣдованія убѣдился, что болѣе древнее пѣніе византійской церкви несомнѣнно находится на клиросахъ православной русской церкви. Лѣтъ семь тому назадъ (1878 г.) онъ писалъ къ Ю. К. Арнольдъ: »Я занимаюсь изученіемъ русской исторіи. Въ ней нашелъ я увѣренность, что христіанство существовало въ вашихъ странахъ много ранѣе св. Владиміра. Я утверждаю, что оно пришло туда въ туже эпоху, когда проникло въ Римъ, а слѣдовательно также и музыка. Должны существовать преданія отъ того времени. Не могу я вѣрить, что въ монастырѣ св. Иліи въ Кіевѣ и пр. не нашлось бы рукописей болѣе древнихъ, чѣмъ только XI вѣка«. Стремленія западныхъ наблюдателей надъ древнимъ пѣніемъ русской церкви не ограничиваются одними теоретическими соображеніями и предположеніями, но — что

---

*) Газета »День« 1864 г. N. 4.

**) Etudes sur la musique ecclesiastique grecque, Paris, août 1877 an.

особенно важно — выражаются на самой практикѣ. Въ 1885 г. 5 Іюля въ Краковѣ совершалась на Вавелѣ божественная служба съ мотивами церковныхъ пѣсней, заимствованныхъ изъ православной русской церкви.*)

Новый трудъ г. Ю. К. Арнольда, посвященный разъясненію основныхъ началъ византійской музыки и примѣненію ихъ къ практикѣ стараго знаменнаго роспѣва, несомнѣнно займетъ почтенное мѣсто въ церковнопѣвческой литтературѣ и удовлетворитъ многимъ вопросамъ, которыя не рѣдко возникаютъ въ современномъ обществѣ, особенно когда рѣчь касается области церковно-пѣвческаго искусства православной нашей церкви. Музыкальная критика несомнѣнно провѣритъ данныя, на которыхъ г. авторъ основалъ свои положенія; композиторы-перелагатели найдутъ въ книгѣ не мало новыхъ указаній на гармоническое толкованіе и изложеніе церковной мелодіи въ характерѣ того или другаго эллинскаго лада; всѣ любители древняго церковнаго пѣнія встрѣтятъ особенныя побужденія къ болѣе тщательному сохраненію церковныхъ мелодій, дошедшихъ до насъ отъ начала русской церкви. Съ этой стороны изданіе изслѣдованій ученаго музыканта-теоретика, будетъ для русскаго общества если невполнѣ пока плодотворнымъ, то по крайней мѣрѣ не безполезнымъ.

---

*) М. В. 1885 г. 23 Іюли N 201. стр. 3. изъ Кракова.

Издатель.

I.

О ПРИНЦИПѢ ГАРМОНИЗАЦІИ НАШИХЪ ДРЕВНЕ-РУССКИХЪ ЦЕРКОВНЫХЪ МЕЛОДІЙ.

О принципѣ гармонизаціи нашихъ древне-русскихъ церковныхъ мелодій.

»Вопросъ о гармонизаціи, наиболѣе подходящей къ характеру древней церковной мелодіи,*) — вопросъ не новый.«

Этими словами начинается статья *О. Протоіерея А. Иванова:* »Попытки къ возстановленію древне-церковнаго пѣнія«, появившаяся, въ Ноябрѣ мѣсяцѣ прошлаго 1884-го года, въ Тульскихъ Епархіальныхъ вѣдомостяхъ.

Изъ статьи О. А. Иванова замѣтно прежде всего живое сочувствіе къ вопросу о возстановленіи древняго характера въ нашемъ православномъ церковномъ пѣніи, и ревностное желаніе не дать остынуть сему вопросу. Вѣроятно даже, что только горячее усердіе почтеннаго автора дать новое освѣщеніе вопросу, заставило его, — въ подражаніе предшествовавшимъ ему на этомъ поприщѣ (нынѣ въ лучшій міръ уже отошедшимъ) ревностнымъ дилеттантамъ же — высказать и свое также *индивидуальное* воззрѣніе на этотъ предметъ, на сколько Богъ послалъ ему силы и умѣнье. Подобное *усердіе* во всякомъ случаѣ достойно уваженія, и по этому не слѣдуетъ быть слишкомъ взыскатель-

*) Не правильнѣе ли сказать: »древ*нихъ*, церков*ныхъ* мело*дій*? такъ какъ древнее церковное пѣніе заключаетъ въ себѣ, не *одну* только, *какъ бы общую*, а *до трехъ тысячъ*, одна отъ другой удоборазличаемыхъ, мелодій.

нымъ за то, что высказанный взглядъ на рѣшеніе вопроса оказывается довольно наивнымъ.

Вопросъ о возвращеніи нашему церковному пѣнію прежняго, основнаго характера, дѣйствительно не новый. Онъ былъ поднятъ еще въ царствованіе Императора Павла Петровича. И впрямъ была пора! Знаменитые въ своемъ родѣ и стилѣ разные италіанскіе маестры, въ теченіе слишкомъ пятидесяти лѣтъ стоявшіе въ главѣ Императорской Придворной капеллы, довели *русское* церковное, *на строгой византійской традиціи основанное*, пѣніе до уровня преобладавшаго тогда въ римско-католическомъ храмовомъ пѣніи *свѣтски-концертнаго* стиля, съ блестящимъ аллегро, съ пестро-фигурною фугою, въ иномъ случаю и съ сопровожденіемъ оркестра (какъ нѣкоторые торжественные концерты *Сарти*) и даже съ *нѣсколькими* хорами *военной* музыки при *барабанномъ боѣ* и *пушечныхъ выстрѣлахъ* »подъ тонъ« (концертъ »тебе, Бога, хвалимъ«, сочиненный тѣмъ же Сарти по заказу Кн. Потемкина, для торжественнаго въ Яссахъ празднованія какой-то побѣды).

Въ это самое время возвратились изъ Италіи въ Россію двое молодыхъ *русскихъ* композиторовъ, стяжавшихъ со стороны западныхъ знатоковъ музыкальнаго искусства не мало лестнаго признанія ихъ дарованій за удачныя творенія какъ въ *духовномъ* (западномъ) такъ и въ *свѣтскомъ* (оперномъ) стилѣ. Это были *Березовскій* и *Бортнянскій*, оба бывшіе въ отрочествѣ своемъ пѣвчими Придворной Капеллы, и ради замѣченныхъ въ нихъ особыхъ музыкальныхъ способностей посланные въ Италію для усовершенствованія себя въ композиторской наукѣ, первый у славнаго Контрапунктиста *Падре Мартини* въ Болоньѣ, второй у творца многихъ въ то время извѣстныхъ оперъ, *Галуппи* (прозваннаго il Buranello) въ Венеціи.

Какъ *Березовскій*, такъ и *Бортнянскій* принялись за сочиненіе многоголосныхъ роспѣвовъ, *спеціально* назначенныхъ для исполненія при Богослуженіи въ *русскихъ, православныхъ* церквахъ.

Березовскій (на сколько мнѣ извѣстно) исключительно написалъ только *концерты*, въ которыхъ онъ является намъ

безсомнѣнно даровитымъ музыкантомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и прямымъ питомцемъ и приверженцемъ *Болонской школы*, преимущественно прославившейся *контрапунктическимъ* мастерствомъ. Въ сочиненіяхъ его, самихъ по себѣ прекрасныхъ въ отношеніи соображенія музыкальнаго содержанія съ священнымъ текстомъ, тематической обработки и ловкаго голосоведенія, незамѣтно, однакоже, никакой даже попытки къ *подчиненію музыкальнаго вымысла и формы настоящему духу и характеру православнаго церковнаго пѣнія.*

Бортнянскій же съ своей стороны выказывается въ своихъ твореніяхъ болѣе склоннымъ къ *мелодическому* (лирическому) стилю: контрапунктика является у него на второмъ только планѣ, да къ тому же въ самыхъ легкихъ, свободныхъ подражаніяхъ (immitazione sciolte), а не въ строго-связанныхъ (rigorose). Стиль его напоминаетъ *школу Неаполитанскую* или стиль *Дуранте,* до того, что въ сочиненіяхъ Бортнянскаго иногда встрѣчаются даже мотивы самого Дуранте.*)

Никакъ не можно, и не должно отрицать великихъ заслугъ Бортнянскаго. Онъ умилительно-граціозной простотою, какою духовныя его творенія отличаются отъ пышныхъ твореній предшествовавшихъ ему италіанскихъ капельмейстеровъ придворной капеллы, привелъ музыкальную часть нашего Богослуженія обратно въ предѣлы должной благопристойности. Онъ даже усердно занимался — по своему умѣнію — переложеніемъ на четыре голоса нѣсколькихъ древнихъ церковныхъ мелодій. Но при всемъ томъ нельзя также и утаить, что, по духу своего времени, онъ во всемъ и всегда сполна являлъ себя питомцемъ *италійской,* а *не русской,* музы. Это впрочемъ иначе и быть не могло: одна уже мысль о возможности когда либо возник-

*) Это объясняется и извиняется, однакоже, тѣмъ, что (какъ мнѣ разсказывали люди заслуживающіе полное довѣріе) Императоръ Павелъ Петровичъ, призывавъ иногда Бортнянскаго къ себѣ на канунѣ какого нибудь праздника, приказалъ ему изготовить къ *слѣдующему* дню новую музыку на такой или такой-то священный текстъ. Вслѣдствіе того приходилось бѣдному композитору сочинить новую музыку, расписать по партіямъ и разучить ее съ хоромъ въ теченіе какихъ нибудь пяти, шести часовъ. Говорятъ что случалось иногда Бортнянскому писать свою партитуру въ каретѣ во время возвращенія изъ Гатчина въ Петербургъ!

новенія вообще самобытной *русской* музыки считалась тогда дикою нелѣпостію, а тѣмъ же болѣе еще въ отношеніи церковнаго пѣнія.

Подъ вовсе неподозрѣваемымъ, а всетаки неотрицаемо вліявшимъ гнётомъ все того же общаго предразсудка трудились также и О. Протоіерей *П. И. Турчаниновъ* и второй, послѣ Бортнянскаго, Директоръ Придворной Капеллы,*) *А. Ѳ. Львовъ*. Оба переложили на четыре голоса несмѣтное число древнихъ церковныхъ напѣвовъ, — послѣдній чуть ли не *всѣ* мелодіи, содержащіяся въ изданіяхъ Святѣйшаго Сѵнода (квадратными Кіевскими нотами). Основаніемъ гармонизаціи, какъ тому такъ и другому, служила одинакимъ образомъ *современная, западная* теорія музыки. Признавая по справедливости во Львовѣ болѣе музыкально-научнаго знанія и болѣе логичнаго принципа голосоведенія, можно, однакоже, сказать, что, относительно *формъ*, переложенія обоихъ въ сущности рознятъ лишъ въ томъ, что у *Турчанинова* коренная мелодія поручена *Альту*, а у *Львова* (что̀ несомнѣнно правильнѣе) *Сопрану*.

Отдавая вполнѣ должное уваженіе этимъ трудамъ, — »колоссальнымъ« какъ весьма справедливо выражается О. А. Ивановъ, — новое поколѣніе музыкальной Россіи, проснувшееся отъ долгаго, словно: летаргическаго, народнаго самозабвенія, въ которое усыпили насъ чары италіанскихъ сладкопѣвцевъ и магнетизмъ нѣмецкой учености, не могло, однакоже, находить въ этихъ переложеніяхъ какіе либо отголоски ни вообще *національнаго*, ни спеціально *православно-церковнаго* стиля, потому что мелодіи этихъ гимновъ, какъ въ ритмическомъ, такъ и въ гармоническомъ отношеніи, оказываются, въ переложеніяхъ и Турчанинова, и Львова, какъ бы насильно втисненными въ неподходящую, *иностранную* одёжу.

Убѣдившись изъ твореній безсмертнаго Глинки въ дѣйствительномъ существованіи самобытнаго типа *русской* народной музыки, новое поколѣніе жаждало подобнаго же возрожденія

---

*) Непосредственнымъ преемникомъ Бортнянскаго былъ *Ѳ. П. Львовъ*, отецъ Алексѣя Ѳеодоровича.

относительно также и *православнаго* нашего *церковнаго* пѣнія. Обратились къ хорамъ старинныхъ монастырей; рылись въ библіотекахъ какъ послѣднихъ, такъ и разныхъ церквей и въ общественныхъ.

Прежде всего требовалась *повѣрка* самихъ *церковныхъ мелодій:* и вотъ, отъискались *подлинныя рукописныя хартіи древнѣйшаго устава,* содержащія *весь кругъ столповаго пѣнія,* нотированный *крюками.* Требовалось умѣнье *читать* и *пѣть* по этимъ крюковымъ нотамъ: и отъискались разные »*толковники*«, »*грамматики*«, и другія *указанія,* изготовленныя въ давно прошедшія эпохи »добрыми рачителями христіанскаго сладкогласованія«. Требовались безкорыстные ревнители этой совершенно забытой, но чрезвычайно важной отрасли *русскаго* музыкальнаго искусства, которые собирали да разрабатывали бы эти разбросанные матеріалы на пользу жаждущихъ возрожденія *истиннаго* православнаго храмоваго пѣнія: и явились драгоцѣнные, но къ сожалѣнію все еще не сполна по достоинству оцѣненные труды: *Ундольскаго,* какъ *прилежнаго собирателя свѣдѣній о матеріалахъ* и указателя на нихъ, *М. Сахарова,* и *О. Дм. Вас. Разумовскаго,* какъ *составителя первой полной и толковитой, общепонятной грамматики крюковаго пѣнія и яснаго анализа восьми гласовъ* *) Вслѣдствіе послѣдняго труда, мелодіи древнихъ нашихъ церковныхъ роспѣвовъ нынѣ могутъ быть основательно и положительно провѣрены, а затѣмъ и всѣ ошибки, вкравшіяся въ прежніе переводы ихъ (на ноты линейной системы) исправлены. А такихъ ошибокъ, къ прискорбію, встрѣчается не мало, и къ тому же не малой важности! **)

*) Мнѣ доставляетъ душевное удовольствіе, при семъ случаѣ, чистосердечно сознаваться, что *безъ* сказанныхъ трудовъ высокоуважаемыхъ предшественниковъ моихъ, мнѣ никогда не удалось бы достичь тѣхъ результатовъ, изложенія которыхъ составляетъ цѣль этой статьи.

**) Одна изъ важнѣйшихъ ошибокъ въ прежнихъ переводахъ крюковыхъ мелодій на ноты линейныя заключается, между прочими, въ постоянной передачѣ мелодій гласа $\overset{\sim}{\text{S}}$ на *четыре ступени ниже безъ перемѣны тональности,* вслѣдствіе чего является пентахордъ *do, re, mi, fa, sol*;

1 т. — 1 т. — 1/2 т. — 1 т.

между тѣмъ какъ *коренной характеръ* этого гласа требуетъ пентахорда: — 1 т. — 1 т. — 1 т. — 1/2 т. нап. *fa—sol—la—si♮—do,* какъ далѣе будетъ доказано.

Оставалось за тѣмъ рѣшить вопросъ о *гармонизаціи* древнихъ мелодій. Въ выше упомянутыхъ, древнихъ толковникахъ и указаніяхъ ничего не объяснено на счетъ способа вести *многоголосіе*, хотя рукописи XVI и XVII вѣковъ, съ 3-мя и съ 4-мя »*строками*« (или рядами) крюковыхъ нотъ надъ текстомъ (трех- и четырехстрочное пѣніе) явно свидѣтельствуютъ объ употребленіи *многоголоснаго пѣнія* не только въ означенныя эпохи, но вѣроятно и раньше еще. Конечно можно бы было, и даже слѣдовало бы пользоваться содержащимися въ этихъ практическихъ примѣрахъ указаніями на старинную манеру гармонизаціи, не пугаясь иными, для нашего нынѣ уже болѣе развитаго слуха дѣйствительно обидными, ходами голосовъ; но на эти-то примѣры именно никто и не обращалъ никакого вниманія. Отчего это происходило? невѣдомо, а грѣшнымъ (каюсь!) мыслямъ своимъ я боюсь дать волю!

Коротко сказать, такъ на счетъ *гласовъ* (до О. Дм. Разумовскаго) никто даже и не заикнулся; слово »гласъ« почиталось вообще тождественнымъ слову: »мелодія« или »напѣвъ«. А о способѣ гармонизаціи этихъ напѣвовъ взгляды и толкованія нашихъ ревностныхъ (даже до ярости!) »любителей древняго церковнаго пѣнія« шибко расходились, и по нынѣ еще расходятся, не смотря, что въ книгѣ О. Дм. Разумовскаго ясно указана *дорога* для настоящихъ *научныхъ* изслѣдованій. Всякъ обсуждалъ и по сію пору обсуживаетъ этотъ вопросъ по statu quo собственнаго, *совершенно субъективнаго* пониманія своего, ни мало не считая нужнымъ, процѣдить свои гипотезы сквозь рѣшето *объективной критики*, т. е. критики, основанной на *систематичномъ, добросовѣстномъ изученіи и научномъ анализѣ настоящихъ источниковъ русскаго, православно-церковнаго пѣнія.*

Нашихъ ревнителей храмоваго русскаго пѣнія можно раздѣлить на три главныя категоріи, а именно: на категорію *вполнѣ знакомыхъ съ обще-музыкальной наукою;* на категорію *недоучей;* и на категорію *наивныхъ дилеттантовъ.* Воззрѣнія первыхъ, хотя въ главнѣйшихъ точкахъ ошибочныя (какъ тотчасъ будетъ доказано), все таки зиждутся *на прин-*

ципахъ науки. Послѣдніе восхищаются поющею въ простотѣ сердца своего братіею монаховъ и дьячковъ и по стопамъ таковыхъ рутинистовъ создали себѣ какую-то »теоретическую систему« или »программу«, въ которой, конечно, *теоріи музыки* и *логикѣ аккордовъ* мѣста не нашлось. Средняя же партія, — по моему мнѣнію самая безтолковѣйшая (такъ какъ фантазёрство ея *лишено всякой почвы*, не только научной, но и рутинной), — сваривъ себѣ какую-то »теоретическую« оллапотриду изъ крохъ, собранныхъ безъ разбора изъ всѣхъ возможныхъ системъ, считаетъ достаточнымъ идти во что̀ бы ни стало на перекоръ всему существующему »западному«, вслѣдствіе чего признаетъ »истинно русскою« только такую гармонизацію, которая отличается *самою ухищреннѣйшею какофоніею.*

Съ приверженцами послѣдней партіи, какъ само собою разумѣется, и толковать нечего: недоучей, у которыхъ, какъ говорится: »умъ за разумъ зашелъ« (а въ особенности, когда и того и другаго вообще не много оказалось) никогда не разувѣришь въ томъ, что̀ разъ забрали себѣ въ голову! Наивнымъ же Дилеттантамъ достаточно изложить ясно и общедоступно настоящую суть дѣла: нелишенные въ сущности здраваго смысла, они, и безъ особеннаго опроверженія собственно-то *ихъ* »системъ« и »программъ«, сами въ состояніи будутъ находить свои ошибки. И такъ остается только доказать преложность направленія партіи *дѣйствительныхъ* музыкологовъ.

Эта партія въ свою очередь распадается *на два лагеря.* Въ одномъ лагерѣ господствуетъ убѣжденіе, что *всякая* музыка должна основываться на *одной и той же общей*, т. е. нынѣшней системѣ гармонизаціи, и что съ *одной стороны національность* выражается только особенностію *мелодическихъ* и *ритмическихъ* оборотовъ, а съ другой стороны *церковное* пѣніе отличается отъ свѣтскаго однимъ только *стилемъ* или *формою.* Это воззрѣніе совершенно ошибочное. Безсомнѣнно слухъ нашъ поражается особенностію мелодическихъ оборотовъ въ національныхъ пѣсняхъ того или другаго народа, но сами по себѣ особенности этихъ оборотовъ зиждутся на *гармоническихъ* особенностяхъ. Не только *русская*, но *никакая въ мірѣ народная*

пѣснь не терпитъ рѣзкихъ, *сильнѣйшія только душевныя тревоженія* выражающихъ аккордовъ, каковы на пр. *малый нонаккордъ* (или укосненный Септаккордъ) и аккордъ *чрезмѣрной Сексты*. Еще же менѣе подходятъ таковыя, такъ сказать: *драматическія*, — оттѣнки къ характеру *церковной* музыки. Наконецъ же приверженцы сказаннаго воззрѣнія на обработку нашихъ церковныхъ мелодій совершенно забыли еще про одинъ весьма важный факторъ гармонизаціи подобныхъ напѣвовъ. Этотъ факторъ называется: *исторія музыкальнаго искусства*, указывающая на характеръ, который долженъ быть присущь твореніямъ каждой отдѣльной эпохи, и въ которомъ именно-то отражается соотвѣтсвенная той эпохѣ степень развитія искусства. Слѣдовательно для гармонизаціи мелодій извѣстной данной эпохи никакъ *не пригодны ни формы, ни гармоническій матеріалъ позднѣйшаго, а тѣмъ менѣе новѣйшаго времени.*

Эти-то промахи были замѣчены нѣкоторыми, болѣе выдающимися научною подготовкою любителями музыкальнаго искусства. Зная изъ исторіи музыки, что вообще христіанское пѣснопѣніе возъимѣло свое начало отъ древней греческой музыки, они признали необходимымъ соображать гармонизацію нашихъ церковныхъ мелодій съ матеріаломъ, какой предоставляетъ музыкальная теорія эпохи перерожденія языческаго искусства въ формы христіанскаго искусства. Съ этой цѣлью они обратились своими изъисканіями къ средневѣковымъ авторамъ музыкальныхъ трактатовъ, и остановились наконецъ на одной книгѣ XVI-го вѣка, въ которой, по ихъ мнѣнію, таится будто ключъ къ разгадкѣ системы, на которой основано наше *русское*, какъ церковное, такъ и народное пѣніе. Это было сочиненіе знаменитѣйшаго въ свое время теоретика, *Гейнриха Лорритца*, по прозванію *Глареана*, подъ *заглавіемъ:* Dodekachordon (Строй двѣнадцати струнъ). Въ числѣ выведенныхъ Глареаномъ 12-ти звукорядовъ имѣются также слѣдующія двѣ гаммы:

Sol, La, Si♮, do, re, mi, fa, sol,
1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т.

и *La, Si♮, do, re, mi, fa, sol, la.*
1 т. ½ т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т.

изъ которыхъ первая носитъ (по ученію Глареана) названіе »*Миксолидійскаго*«, а вторая »*Эолійскаго*« *наклоненія или тона* (modus, tonus). Звукорядъ *Sol—sol* былъ принятъ за образецъ всѣхъ *мажорныхъ* мелодій, а звукорядъ *La—la* за образецъ всѣхъ *минорныхъ* мелодій. Такъ какъ въ сущности всѣ мелодіи въ мірѣ выказываютъ либо *мажорный*, либо *минорный характеръ*, то, конечно, и каждый изъ нашихъ церковныхъ напѣвовъ долженъ выказать либо то, либо другое наклоненіе. Но ошибка со стороны приверженцевъ этой фракціи состояла въ томъ, что, основывая свой гармоническій анализъ церковныхъ напѣвовъ на сказанныхъ двухъ звукорядовъ, они вмѣстѣ съ тѣмъ приняли *окончательные звуки* мелодій за *тонику*, вслѣдствіе чего всѣ мелодіи гласовъ А, Е, S и И, въ которыхъ (если считать непогрѣшимымъ существующій переводъ ихъ на линѣйныя ноты) окончательнымъ звукомъ преимущественно является нота *re*, должны представиться основанными на *ладѣ Re минорѣ;* мелодіи же гласа З, ради окончанія на нотѣ *do* — на *ладѣ Do мажорѣ;* мелодіи гласа К, по окончанію своему на нотѣ *fa* — на *ладѣ Fa мажорѣ*. Между тѣмъ какъ въ *дѣйствительности* (что̀ въ послѣдующемъ доказывается) таковое опредѣленіе ладовъ оправдается относительно только гласовъ И и К. Что̀ же касается гласовъ Г и Д, изъ которыхъ мелодіи перваго (по существующимъ переводамъ съ крюковой нотаціи) оканчиваются на нотѣ *Si♮*, а мелодіи втораго на нотѣ *mi*, такъ, *на основаніи тѣхъ двухъ, за образцы принятыхъ звукорядовъ, самое-то опредѣленіе лада даже и невозможно.*

Въ одномъ лишь я могу и долженъ согласиться съ мнѣніемъ этой фракціи, а именно въ томъ, что въ гармонизаціи *русскихъ, какъ народныхъ, такъ и церковныхъ* мелодій должны *преимущественно* употребляться *правильныя* (т. е. консонирующія) *трезвучія*, да *рѣшительно быть исключены выше упомянутые (рѣзкіе) дискорданcы* (диссонирующіе аккорды).

И такъ »вопросъ о гармонизаціи, наиболѣе подходящей къ характеру древнихъ церковныхъ мелодій«, хотя и далеко не новый, но по сію пору все еще не рѣшенный. А отчего?

Оттого, что начали рѣшать его *съ конца:* брались за исправленіе *зданія*, вовсе не достаточно ознакомившись напередъ не только съ *матеріаломъ*, изъ котораго оно построено, но даже и съ *наружнымъ видомъ* зданія. Въ самомъ дѣлѣ: въ какой статьѣ, въ какой книгѣ изъ появившихся *до и послѣ* выхода книгъ *О. Разумовскаго* »Церковное пѣніе въ Россіи« и моей: »Теорія древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія« (выпускъ I),*) встрѣчаются хотя бы попытки къ **научному** *разбору* не только *основъ*, *формъ* и *гармоническаго содержанія* церковныхъ нашихъ мелодій, но даже значенія словъ: *Осмогласіе* и *гласы?* А тому, что именно-то съ этого разбора и слѣдовало бы начать, — неужели найдется отрицаніе съ чьей либо стороны?

Да! прежде чѣмъ толковать о *возстановленіи* древняго нашего церковнаго пѣнія, а ужъ подавно прежде чѣмъ спорить о *подходящихъ способахъ гармонизаціи мелодій*, требовалось подробно и серьёзно знакомиться съ самимъ *матеріаломъ*, т. е. требовалось тщательно *анализировать всѣ сохранившіяся древнія мелодіи въ первобытной, крюковой ихъ нотаціи*, требовалось *находить общія характеристическія примѣты мелодій одного и тогоже гласа*, опредѣлить *звуковую область*, въ которой вращаются онѣ, *строй звукоряда*, на которомъ зиждутся, *общую форму ихъ окончаній, значеніе особенно выдающихся звуковъ* и т. д.

Этотъ неимовѣрно гигантскій трудъ, требующій колоссальнаго терпѣнія, строжайшаго и добросовѣстнѣйшаго критеріума и глубокаго знанія дѣла, былъ блестящимъ образомъ совершенъ О. Протоіеремъ *Дмитріемъ Васильевичемъ Разумовскимъ* въ изданной имъ въ 1867/69 годахъ выше уже упомянутой книгѣ. Вслѣдствіе много дѣсятковъ лѣтъ продолжавшагося тщательнѣйшаго анализа *болѣе чѣмъ 2000-чь мелодій* Столповаго или Знаменнаго пѣнія, высокоуважаемый авторъ нашелъ возможность подарить насъ *положительно ясною характеристокою* каждаго

---

*) Остальные два выпуска также давно окончены, и только по не зависимымъ отъ меня обстоятельствамъ, все еще не были изданы по сію пору.

изъ установленныхъ, по древнему канону, *восьми гласовъ или ладовъ церковныхъ.*

Этотъ подвигъ О. Разумовскаго, по всей справедливости, долженъ считаться *первымъ вступленіемъ* вопроса о возстановленіи древняго нашего церковнаго пѣнія *на почву дѣйствительно-научнаго изслѣдованія.* Вслѣдъ за этимъ опредѣленіемъ *строя, характера* и *примѣтъ каждаго гласа* можно было съ нѣкоторою уже увѣренностію приступить къ изслѣдованіямъ относительно *произхожденія* и *значенія гласовъ* и *гармоническаго содержанія ихъ,* а *изъ результатовъ этихъ трудовъ* вопросъ о подходящей гармонизаціи мелодій нашего церковнаго пѣнія, конечно, *долженъ разъясниться самъ собою.*

Странно по истинѣ, какъ это прежніе, столь великое рвеніе выказавшіе рачители о возстановленіи русскаго храмоваго пѣнія совершенно-то забыли про документально засвидѣтельствованный фактъ, что *весь аппаратъ церковной музыки* достался Россіи *прямо отъ Византійцевъ, непосредственныхъ преемниковъ древняго эллинскаго искусства!* А что̀ могло быть естественнѣе мысли, обратиться, по этому вопросу, къ уцѣлѣвшимъ трактатамъ *эллинскихъ* и *византійскихъ* музыкологовъ? Таковыхъ же трактатовъ дошло до насъ весьма достаточное количество! (см. вышеупомянутое мое сочиненіе: »Теорія древн. русск. пѣнія«; введеніе).

Вотъ, что̀ мы находимъ въ этихъ древнѣйшихъ музыкальныхъ грамматикахъ.

Октоихомъ (Ὀκτώηχος) или *Осьмогласіемъ* называется вообще постановленіе, которымъ въ IV-мъ еще вѣкѣ — и какъ должно полагать, съ общаго согласія между Архипастырями Христіанскихъ Общинъ — принято было, чтобы *въ церковно-пѣвческую практику,* изъ числа употреблявшихся музыкантами той эпохи *многочисленныхъ ладовъ различной высоты,* входило не болѣе *восьми ладовъ извѣстной высоты и извѣстныхъ построеній.*

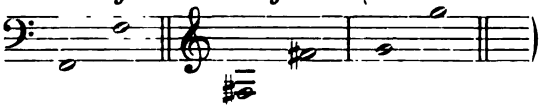
Тонъ (τόνος) или (по нынѣшнему выраженію) *тональность* есть *образцовый* (ἡρμοσμένος), *двуоктавный рядъ звуковъ, поступенно расположенныхъ въ слѣдующемъ порядкѣ:*

— 1 тонъ — ½ т. — 1 т. — 1 т. — ½ т. — 1 т. — 1 т. + 1 т. — ½ т. — 1 т. — 1 т. — ½ т. — 1 т. — 1 т. —

I-я Октава. Средина. (Μέση.) II-я Октава.

Каждая октава (Діапазонъ, δία πασῶν) этого ряда именовалась вообще *антифоніею*, а смотря *по своему мѣстоположенію* или *нижнею*, или *верхнею антифоніею*.

По теоріи допускалось строить подобный образцовой звукорядъ, начиная *съ какого угодно звука;* а такъ какъ у древнихъ Эллиновъ практиковалась *общая музыкальная система въ объемѣ 39-ти полутонныхъ ступеней* (а именно



13 полутон. 13 полутон. 13 полутон.

то и возможно было строить подобные *двуоктавные* звукоряды съ каждаго изъ 15-ти нижнихъ звуковъ этой общей системы (а именно: съ звуковъ *Fa♮*, *Fa♯*, *Sol♮*, *Sol♯*, *La♮*, *La♯*, *Si♮*, *do♮*, *do♯*, *re♮*, *re♯*, *mi♮*, *fa♮*, *fa♯* и *sol♮*). Вслѣдствіе же того и встрѣчается въ музыкальныхъ трактатахъ древнихъ Еллиновъ *пятнадцать тональностей* или *переносныхъ* (транспозиціонныхъ) *гаммъ*, имѣющихъ *каждая свое особое наимованіе.*

Въ эпоху же окончательнаго устава для христіанскаго Богослуженія (въ концѣ IV вѣка) составился уже въ музыкальной практикѣ обычай, *писать* (или нотировать) *мелодіи единственно только знаками двухъ тональностей опредѣленной высоты*, а именно знаками:

Такъ называемой *Лидійской* тональности, соотвѣтствующей нынѣшнему звукоряду *re минoръ:*

re, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si♭*, $\overline{do}$, $\overline{re}$ и т. д. до $\overline{\overline{re}}$;

и такъ называемой *Гиполидійской* тональности, или нынѣшняго звукоряда *La минoръ:*

La, *Si♮*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si♮* и т. д. до $\overline{la}$.

Слѣдовательно вся система звуковъ, вообще употребляемыхъ *византійскими*, — уже *христіанскими* — пѣснопѣвцами, состояла изъ нотъ:

La, *Si♮*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* $\left\{\begin{matrix} si♭ \\ si♮ \end{matrix}\right\}$ $\overline{do}$, $\overline{re}$ и т. д.

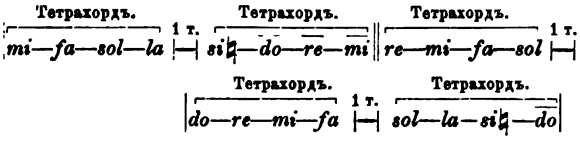
къ которымъ дозволялось иногда прибавить еще снизу ноту *Sol*, получившую названіе *Гаммы* (т. е. буквы г).

Изъ этого читатель ясно видитъ, откуда взялся тотъ звукорядъ, на которомъ зиждутся древнѣйшія наши церковныя мелодіи (бо́льшею частію введенныя въ *русское* богослужебное пѣніе *византійскими* же дида́скалами или учителями), и который О. Прот. А. Ивановъ выставлаетъ какимъ-то *особеннымъ* »русскимъ церковнымъ *ладомъ* (?) существенно отличающимся отъ *греческихъ* (?) и современныхъ«.*)

За тѣмъ тѣ древніе византійскіе трактаты о музыкѣ научаютъ насъ значенію выраженій »*ладъ*« и »*гласъ*«.

Слово: *Ладъ* (τρόπος, по латынѣ: *modus*, т. е. оборотъ, а также и о́бразъ) означаетъ звукорядъ, составленный изъ *двухъ однородныхъ четверозвучныхъ группъ* или *тетрахордовъ***) либо *въ раздѣльности* (κατὰ διεζευξὶν) либо *въ связи* (κατὰ συναφὴν).

Въ первомъ случаѣ между послѣднимъ звукомъ *перваго тетрахорда* (по порядковому счёту ступеней) и первымъ звукомъ *втораго тетрахорда* оказывается ступень или интервалъ *большаго тона*, тоторый по этому и прозванъ *раздѣлительнымъ тономъ* (τόνος διαζεύτιχος), на пр.



---

*) Почтенный ревнитель церковнаго пѣнія ошибается, говоря будто »нижнее *Si♮* не имѣетъ вверху октавы«; ибо въ *крюковой* нотаціи существуетъ также и кварта *sol*, *la*, *si♮*, *do*, которая, въ соединеніи съ ниже лежащимъ звукомъ *fa*, составляетъ Пентахордъ, служащій настоящимъ основаніемъ мелодіямъ *гласа* S. Вѣроятно хотѣлъ онъ сказать, что *верхнее si♭* не имѣетъ октавы *внизу*, потому что *это дѣйствительно вѣрно* и вполнѣ соотвѣтствуетъ какъ *византійской музыкальной теоріи*, такъ и *системѣ нашей крюковой нотаціи*, которая безъ всякаго противорѣчія заслуживаетъ *гораздо бо́льшаго довѣрія*, чѣмъ переложенія съ этихъ крюковыхъ мелодій, учиненныя когда-то *рутинными только пѣвцами*, видимо неимѣвшими никакого уже яснаго понятія *объ особенностяхъ гласовъ коренной системы осмогласія*.

**) Понятіе о *тетрахордѣ* (τετραχόρδος) не слѣдуетъ смѣшивать съ понятіемъ о *квартѣ* (δία τεσσάρων); первое слово означаетъ *группу изъ 4-хъ струнъ или нотъ*; а второе *интервалъ въ* $2^1/_2$ *тона*.

Во второмъ же случаѣ послѣдняя ступень *перваго тетрахорда* и первая ступень *втораго тетрахорда* заняты *однимъ и тѣмъ же* звукомъ, который по этому оказывается *общимъ членомъ обоихъ тетрахордовъ*, на пр.

| *Si♭—do—re—mi—fa—sol—la* | | *La—Si♭—do—re—mi—fa—sol* |
Тетрахордъ. 0 Тетрахордъ. Тетрахордъ. 0 Тетрахордъ.

Sol—La—Si♭—do—re—mi—fa |*)
Тетрахордъ. 0 Тетрахордъ.

Изъ этихъ шести комбинацій усматривается:

1-ое) что *разнороднихъ* тетрахордовъ имѣется *три вида*, которые различествуютъ одинъ отъ другаго *мѣстоположеніемъ полутонной ступени*:

I.	II.	III.
mi—fa—sol—la.	*re—mi—fa—sol.*	*do—re—mi—fa.*
Si♭—do—re—mi.	*La—Si♭—do—re.*	*Sol—La—Si♭—do.*
— 1/2 т. — 1 т. — 1 т. —	— 1 т. — 1/2 т. — 1 т. —	— 1 т. — 1 т. — 1/2 т. —

и 2-ое) что группы, составленныя изъ двухъ *раздѣльныхъ* тетрахордовъ, сами собою образовываютъ ряды *8-ми звучные* (осьмиструнные) или *октахорды*; между тѣмъ какъ отъ соединенія двухъ *связныхъ* тетрахордовъ получаются только ряды *7-ми звучные* (семиструнные) или *Гептахорды*.

Три означенныхъ вида тетрахорднаго строя получили *отличительныя названія*, а именно:

Тетрахордъ I., имѣющій *полутонную ступень въ началѣ*, именуется *Дорійскимъ*;

Тетрахордъ II., *съ полутонною ступенью въ срединѣ*, — *Фригійскимъ*;

а Тетрахордъ III., *оканчивающійся полутонною ступенью* — *Лидійскимъ*.

Вслѣдствіе же того и *октахорды*, возникающіе изъ *раздѣльнаго* послѣдованія двухъ *однородныхъ* тетрахордовъ, именуются:

---

*) Изъ этого разъясненія понятно, отчего лица, знакомыя съ *Це-фа-утнымъ только ключемъ*, а не съ самою системою *крюковыхъ нотъ*, и имѣющія кое-какія лишь (поверхностныя) свѣдѣнія о *значеніи* и *употребленіи тетрахордовъ* (безъ знанія *различныхъ родовъ таковихъ группъ*), такъ легко впадаютъ въ заблужденія, приводящія къ крайне ошибочнымъ гипотезамъ.

Дорійскимъ, — когда тетрахорды Дорійскаго строя;
Фригійскимъ, — когда тетрахорды Фригійскаго строя;
и *Лидійскимъ*, — когда тетрахорды Лидійскаго строя.

Для человѣческаго слуха *октахордъ* оказывается *естественно сомкнутою, совершенно округленною* и *оконченною группою звуковъ*, и потому октавная система одна лишь вполнѣ удовлетворяетъ наше *музыкальное понятіе*. А безъ таковаго удовлетворенія *никакое пѣніе* — всеравно русское ли оно, или греческое, или какое бы то ни было иное — *просто немыслимо*, за исключеніемъ развѣ *нарочной или случайной какофоніи*, наперекоръ идущей естественнымъ законамъ звуковаго міра. По этому мнѣ и осталось совершенно непонятнымъ, на какомъ основаніи О. А. Ивановъ потверждаетъ, будто вообще »*музыкальныя*« гармонизаціи не имѣютъ »ничего общаго съ церковными напѣвами«.*)

Гептахорды же не представляютъ этой, человѣческимъ слухомъ *непремѣнно* требуемой сомкнутости и округленности; ибо *начало* и *конецъ* семизвуковаго ряда выказываютъ *диссонирующее* (разладное) другъ къ другу отношеніе. Правда, что какъ начальный, такъ и окончательный звукъ оказываются къ *среднему* звуку въ *сходныхъ интервальныхъ* отношеніяхъ, но въ то же время отношенія эти, въ *гармоническомъ* смыслѣ, *противоположны*. И это-то именно обстоятельство, *придавая среднему звуку перевѣсъ надъ двумя крайними*, обнаруживаетъ, что Гептахорды въ сущности суть только ряды *перестановленные, заимствованные изъ вышеуказанныхъ октахордовъ*.

Si♮—do—re—mi—fa—sol—la ⊢⊣ *si♮—do—re—mi*;

La—Si♮—do—re—mi—fa—sol ⊢⊣ *la—si♮—do—re*;

Sol—La—Si♮—do—re—mi—fa ⊢⊣ *sol—la—si♮—do*.

Дабы дать этимъ семизвучнымъ, *не самобытнымъ* (не-автентическимъ), а *заимствованнымъ* (плагіальнымъ) рядамъ требуе-

*) Можетъ быть, почтенный авторъ понимаетъ подъ выраженіемъ »*музыкальныя* гармонизаціи« такія переложенія, которыя основываются на *нынѣшней* музыкальной теоріи? Да и тѣ въ самомъ *принципѣ* непремѣнно выкажутъ *много общаго* съ церковными напѣвами.

мую музыкальнымъ нашимъ чувствомъ *оконченную* и *округленную форму октавнаго согласованія*, приходится прибавить къ каждому Гептахорду либо *нижнюю* октаву отъ *верхняго крайняго*, либо *верхнюю* октаву отъ *нижняго крайняго* звука. Вслѣдствіе же того получаются слѣдующіе *шесть октахордовъ:*

I. а) *La* ⊢⊣ *Si♮—do—re—mi—fa—sol—la.*
1 т. ½ т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т.

I. б) *Si♮—do—re—mi—fa—sol—la* ⊢⊣ *si♮.*
½ т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т. 1 т.

II. а) *Sol* ⊢⊣ *La—Si♮—do—re—mi—fa—sol.*
1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т.

II. б) *La—Si♮—do—re—mi—fa—sol* ⊢⊣ *la.*
1 т. ½ т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т.

III. а) *Fa* ⊢⊣ *Sol—La—Si♮—do—re—mi—fa.*
1 т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т. ½ т.

III. б) *Sol—La—Si♮—do—re—mi—fa* ⊢⊣ *sol.*
1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т.

Когда исключимъ ряды II. б) и III. б) какъ совпадающіе съ октахордами I. а) и II. а), то остаются *четыре октавныхъ звукоряда* I. а), I. б), II. а) и III. а). Слѣдовательно въ системѣ звуковъ имѣются *семь различныхъ октахордовъ*, представителей *столько же ладовъ* (строевъ) или *троповъ*.

Послѣдне выведенные четыре октахорды, подобно выше указаннымъ тремъ самобытнымъ, получили также, каждый свое отличительное названіе; а именно:

Октахордъ выказывающій *строй:* - 1 т. - ½ т. - 1 т. - 1 т. - ½ т. - 1 т. - 1 т. названъ *Гѵподорійскимъ;*
Октахордъ выказывающій *строй:* - ½ т. - 1 т. - 1 т. - ½ т. - 1 т. - 1 т. - 1 т. — *Миксолидійскимъ;*
Октахордъ выказывающій *строй:* - 1 т. - 1 т. - ½ т. - 1 т. - 1 т. - ½ т. - 1 т. — *Гѵпофригійскимъ;*
а Октахордъ выказывающій *строй:* - 1 т. - 1 т. - 1 т. - ½ т. - 1 т. - 1 т. - ½ т. — *Гѵполидійскимъ.*

Эти семь октахордовъ заключаютъ въ себѣ всѣ звуки *данной тональности,* такъ что во *всякой* изъ упомянутыхъ выше 15-ти тональностей содержатся *семь октахордовъ*, т. е. *семь* октавныхъ звукорядовъ, представляющихъ *столькоже троповъ или ладовъ*, на пр. въ тональностяхъ *La* и *re* (т. е. въ тональностяхъ Гѵполидійской и Лидійской):

1) *La—Si♮—do—re—mi—fa—sol—la—si♮—do—$\overline{re}$—$\overline{mi}$—$\overline{fa}$—$\overline{sol}$—$\overline{la}$.*

2) *re—mi—fa—sol—la—si♭—$\overline{do}$—$\overline{re}$—$\overline{mi}$—$\overline{fa}$—$\overline{sol}$—$\overline{la}$—$\overline{si♭}$—$\overline{do}$—$\overline{re}$.*

1 т. ½ т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т. ½ т. 1 т. 1 т.

Миксолидійскій тропъ.

Лидійскій тропъ.

Фригійскій тропъ.

Дорійскій тропъ.

Гѵполидійскій тропъ.

Гѵпофригійскій тропъ.

Гѵподорійскій тропъ.

Выше было уже объяснено, что въ эпоху установленія христіанскаго литургическаго пѣнія, существовалъ обычай, нотировать мелодіи *знаменьями* (или нотными знаками) исключительно только либо той, либо другой изъ этихъ двухъ тональностей, такъ что *одна и та же мелодія*, основанная на пр. на *Дорійскомъ* тропѣ, *въ нотаціи* могла состоять

или изъ звуковъ: *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si♮*, *do*, $\overline{re}$, *mi*,

или изъ звуковъ: *la*, *si♭*, *do*, $\overline{re}$, $\overline{mi}$, *fa*, $\overline{sol}$, $\overline{la}$.

Хотя каждый тропъ или ладъ *теоретически* и представляется намъ *въ видѣ октахорда*, но это не обязываетъ *практическаго* пѣснопѣвца *ограничиваться непремѣнно предѣлами октавнаго объема*, какъ, по высказанному своему мнѣнію, видимо — но къ сожалѣнію весьма ошибочно — полагаетъ О. Прот. А. Ивановъ. *Ни расширеніе, ни уменьшеніе октавной области* въ создаваемыхъ мелодіяхъ *не возбраняется правилами древней мелопоїи* (или искусства музыкальной композиціи): пѣснопѣвецъ всегда имѣлъ, и по сію пору все еще имѣетъ полное право *располагать голосовымъ движеніемъ* по своему благоусмотрѣнію, лишь бы мелодія его ясно выказала *примѣты избраннаго тропа или лада*, которыя Византійскими дидáскалами имѣнуются *особенностями* (ἰδιωτήτα) *гласа*.

Спрашивается теперь: какія же эти *особенности* гласовъ? и что̀ же собственно такое означаетъ слово: *гласъ*?

Гласъ (ἦχος) есть звукорядъ, который зиждется *на какомъ нибудь изъ установленныхъ теоріею семи троповъ*, но отличается отъ этого самого *теоретическаго* тропа тѣмъ:

во 1-хъ, что *главнѣйшій изъ тетрахордовъ*, составляющихъ тропъ, т. е. *нижайшій тетрахордъ* помѣщается *на опредѣленной высотѣ;*

и во 2-хъ, что звуки, входящіе въ составъ *другаго, по теоріи: высшаго тетрахорда*, могутъ по надобности *равноправно быть также замѣняемы нижними ихъ октавами*, такъ что *мелодія*, сочиняемая *по характеристикѣ какого нибудь, принятаго въ основаніе, тропа*, имѣетъ право вращаться *въ объемѣ до одинадцати ступеней.*

Примѣтами же или *особенностями* каждаго гласа служатъ:

1) *Окончательный звукъ* мелодіи;

2) *Повторительные,**) или такъ называемые: *господствующіе* (преобладающіе) звуки, т. е. звуки преимущественно или значительно чаще другихъ являющіеся въ мелодіи;

и 3) звуки, лежащіе *непосредственно какъ ниже*, такъ и *выше главнаго тетрахорда.*

Область звуковъ (τόπος φωνῆς), въ предѣлахъ которой дозволяется преимущественно вращаться мелодіямъ, должна конечно соотвѣтствовать *природнымъ средствамъ человѣческаго голоса.* Вообще же, какъ всѣмъ извѣстно, голосъ человѣческій раздѣляется на *двѣ главныя категоріи:* на голоса *мужскіе* и на голоса *женскіе* и *дѣтскіе.* Область послѣднихъ находится къ области первыхъ въ *антифонномъ* отношеніи, т. е. находится *октавою выше.* Каждая изъ этихъ двухъ категорій, въ свой чередъ, состоитъ *изъ двухъ отдѣловъ:* изъ отдѣла *низкихъ* голосовъ: — *Бассовъ* и *Альтовъ*, — и изъ отдѣла *высокихъ* голосовъ: — *Теноровъ* и *Сопрановъ.*

Каждый изъ этихъ отдѣловъ (въ общей сложности) обладаетъ объемомъ *дуодецимы*, т. е. *Октавою съ Квинтою;* а такъ

---

*) Западные музыкальные писатели среднихъ вѣковъ именуютъ ихъ также повторительными звуками: »voces repercussae«.

какъ *строй низшихъ* голосовъ (въ общейже сложности) оказывается на *кварту ниже строя высшихъ* голосовъ:

do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol,

Sol, La, Si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re

Кварта. Кварта.

то и выходитъ, что (въ общей сложности) только *девять высшихъ ступеней объема низшихъ* голосовъ *дѣйствительно совпадаютъ съ девятью низшими ступенями объема высшихъ* голосовъ. Эта-то, *обоимъ* родамъ голосовъ *общая звуковая область* называется *средневидною областію пѣнія* (τόπος φωνῆς μεσοειδής).

Въ исполненіи *церковныхъ* мелодій предполагалось *участіе всѣхъ предстоящихъ*, а потому таковыя мелодіи должны были *преимущественно* вращаться въ *общей голосовой области*. Вслѣдствіе этого требованія со стороны здраваго смысла, пришлось ясно и категорически *установить предѣлы этой области*, что̀ и было учинено. А именно: *низшимъ* звукомъ этой области былъ опредѣленъ звукъ на 3-ей *снизу ступени Гѵполидійской тональности*, т. е. нынѣшняя нота *do* (между 2-ой и 3-ей линіями бассовой системы); а *высшимъ* звукомъ *меза Лидійской тональности* (на 8-ой *снизу* ступени) т. е. нынѣшняя нота *re* (свыше 1-ой вспомогательной линіи *надъ* бассовой системою). Такимъ образомъ *средневидная* или *общая* голосовая область, назначаемая для преимущественнаго вращенія въ ней церковнаго пѣнія, заключала въ себѣ слѣдующій рядъ звуковъ, взятыхъ изъ выше упомянутыхъ двухъ тональностей: Гѵполидійской и Лидійской:

$$do,\ re,\ mi,\ fa,\ sol,\ la,\ \begin{Bmatrix} si\flat \\ si\natural \end{Bmatrix}\ do,\ re.$$

Въ этой, *всѣми* византійскими музыкальными теоретиками ясно опредѣленной, *средневидной голосовой области* долженъ, слѣдовательно, заключаться также и *звуковой объемъ каждаго гласа*. Такъ какъ всякая гласовая мелодія имѣетъ группировать свои звуки *вокругъ начальнаго (снизу) звука главнаго тетрахорда* (почему и дозволяется переносить звуки втораго тетрахорда въ низшую октаву), и такъ какъ звукъ на послѣдующей кверху или книзу ступени отъ главнаго тетрахорда принадлежитъ *къ примѣ-*

тамъ гласа, то и требовалось, дабы группа, составленная изъ тетрахорда съ послѣдующимъ кверху или книзу звукомъ, т. е. *главная пятизвучная группа*, называемая въ византійскихъ грамматикахъ *пентахордомъ*,*) и заключающая въ себѣ *пять низшихъ звуковъ даннаго лада или тропа*, была *въ общей голосовой области* размѣщена такимъ образомъ, что *высшій звукъ пентахорда не переступилъ бы за установленный высшимъ предѣломъ той области звукъ* $\overline{re}$.

Вслѣдствіе того *пентахорды выше разъясненныхъ семи троповъ* для музыкальной практики были установлены на слѣдующихъ мѣстахъ *положительной, въ точности опредѣленной высоты*:

А. въ *Лидійской* тональности (нынѣшней гаммѣ *Re minor*):

1) Пентахордъ *Фригійскаго* лада *sol, la, si♭, do, re.*

2) Пентахордъ *Лидійскаго* лада *fa, sol, la, si♭, do.*

3) Пентахордъ *Миксолидійскаго* лада *mi, fa, sol, la, si♭.*

4) Пентахордъ *Гиподорійскаго* лада *re, mi, fa, sol, la.*

Б. въ *Гиполидійской* тональности (нынѣшней гаммѣ *La minor*):

1) Пентахордъ *Гипофригійскаго* лада *sol, la, si♮, do, re.*

2) Пентахордъ *Гиполидійскаго* лада *fa, sol, la, si♮, do.*

3) Пентахордъ *Дорійскаго* лада *mi, fa, sol, la, si♮.*

Затѣмъ византійскіе музыкологи распредѣлили всѣ эти *пентахордныя группы*, названныя ими также и *трóхами* (τρόχος)**) гласовъ, *на два отдѣла*: въ *первомъ* установлены были трохи *автентическихъ*, т. е. *главныхъ* или *самобытныхъ*, или же *господствующихъ* (κύριοι) троповъ или ладовъ. Таковыми считаются тѣ лады, октахорды которыхъ начинаются *прямо съ*

*) Выраженіе *Пентахордъ* не тождествено выраженію *Діапенте*; послѣднее означаетъ *интервалъ чистой квинты*, а первое *пятизвуковую группу*, крайніе звуки которой могутъ составить интервалъ и *менѣе чистой квинты*, напр. *mi, fa, sol, la, si♭.*

**) т. е. бѣговыми кругами.

главнаго тетрахорда, безъ придаточнаго **снизу** *звука* (προς-λαμβανόμενος). Ради этой послѣдней примѣты, былъ также и *Миксолидійскій* тропъ причисленъ къ автентическимъ ладамъ. *Порядокъ же* гласовъ опредѣлился *по высотѣ, занимаемой выше показанными пентахордами или трохами въ общей гласовой области.*

Такимъ образомъ основаніемъ *Гласа* А учинился тропъ *Фригійскій;*
Гласа В » » *Лидійскій;*
Гласа Г » » *Миксолидійскій;*
а *Гласа* Д » » *Дорійскій.*

Мелодіи *трехъ первыхъ гласовъ нотировались* согласно съ *Лидійской тональностію,* въ которой является *знамя* (нота), *соотвѣтственное звуку* si♮; мелодіи же *дорійскаго* лада или *гласа* Д писались согласно *съ Гѵполидійской тональностію,* въ которой имѣются *знамена для звуковъ* Si♭ и si♭.

Во *второй* отдѣлъ *пентахордныхъ группъ* были установлены *трохи,* въ которыхъ *основному тетрахорду предшествуетъ придаточная снизу ступень.* Это были слѣдов. трохи *заимствованныхъ или побочныхъ ладовъ,* или *плагіальныхъ гласовъ* (ἦχοι πλάγιοι): *Гѵпофригійскаго, Гѵполидійскаго* и *Гѵподорійскаго.* Троху каждаго плагіальнаго гласа было указано *порядковое мѣсто соотвѣтственно порядковому мѣсту, занимаемому въ 1-мъ отдѣлѣ трохомъ сроднаго по тетрахордному строю, автентическаго гласа.* На этомъ основаніи являются:

1-мъ плагіальнымъ или *гласомъ* Е — *Гѵпофригійскій* ладъ:
2-мъ плагіальнымъ или *гласомъ* S — *Гѵполидійскій* ладъ;
а *4-мъ плагіальнымъ* или *гласомъ* Н — *Гѵподорійскій* ладъ.

За тѣмъ осталось установить *трохъ,* а вслѣдствіе того и самый *ладъ,* который долженъ служить основаніемъ *гласа* З или *третьяго плагіальнаго.* Весьма понятно, что трохъ 3-го *плагіальнаго* гласа имѣетъ относиться къ троху 3-го *автентическаго* гласа, какъ трохи 1-го и 2-го *плагіальныхъ* гласовъ къ трохамъ 1-го и 2-го *автентическихъ* гласовъ. Такъ какъ послѣдніе трохи занимаютъ *тѣже области звуковой высоты* какъ и трохи соотвѣтственныхъ имъ плагіальныхъ гласовъ, съ единственною

лишь тою разницою, что въ рядахъ *автентическаго* порядка является звукъ *si♭*, а въ рядахъ *плагіальнаго* порядка звукъ *si♮*, — то ясно, что трохомъ *гласа* З или *третьяго плагіальнаго* долженъ служить *пентахордъ*, который, занимая *совершенно равную съ трохомъ гласа* Г *область звуковой высоты*, содержитъ *звукъ si♮*, вмѣсто являющагося въ послѣдне сказанномъ трохѣ *звука si♭*.

Трохъ гласа Г *или 3-го автентическаго:* *mi—fa—sol—la—si♭*
Тетрахордъ.

(Лидійской тональности);

Трохъ гласа З *или 3-го плагіальнаго:* *mi—fa—sol—la—si♮*
Тетрахордъ.

(Гѵполидійской тональности).

И такъ трохъ гласа З явно указываетъ на то, что основаніемъ мелодій этого гласа долженъ служить *дорійскій* ладъ. Но такъ какъ этотъ ладъ въ гласѣ З является въ качествѣ *не автентическаго*, а *плагіальнаго* тропа отъ тропа присущаго гласу Г, т. е. отъ *Миксолидійскаго*, то ему дано было названіе *Гѵпомиксолидійскаго*. Равномѣрно были этому ладу, какъ *плагіальному* гласу, присвоены нѣкоторыя *гармоническіе оттѣнки*, соотвѣтственно тѣмъ, какими *Миксолидійскій* ладъ или гласъ Г отличается отъ *основно-дорійскаго* лада или гласа Д.

Относительно же, наконецъ, общаго *гармоническаго характера* каждаго изъ *восьми* выведенныхъ гласовъ, такъ *начальныя звуки пентахордовъ* и *мезы октахордовъ* служатъ весма ясными, несомнѣнными примѣтами онаго. Прежде всего мы видимъ, что восемь гласовъ раздѣляются на *двѣ главныя категоріи*, а именно: на гласы *мажорнаго*, и на гласы *минорнаго* наклоненія. Къ первымъ принадлежатъ гласы А, В, Є и Ѕ; къ вторымъ гласы Г, Д, З и И.*)

*) О. Прот. А. Ивановъ говоритъ: »Гармонизація древняго строго-церковнаго (русскаго) лада, по нашему мнѣнію, не должна допускать никакого, даже и проходящаго, перехода въ миноръ; вообще она не терпитъ минорныхъ трезвучій«. — Очень, и очень жаль, что почтенный авторъ не приводитъ *дѣйствительныхъ аргументовъ* своему мнѣнію либо на основаніи *научныхъ изслѣдованій*, либо изъ *древнихъ трактатовъ*, либо изъ

Затѣмъ *тоникою* (въ нынѣшнемъ смыслѣ) неоспоримо высказывается:

въ гласахъ А и К — *звукъ Fa;*
въ гласахъ Є и S — *звукъ Do;*
въ гласахъ Г и И — *звукъ Re;*
а въ гласахъ Д и З — *звукъ La.*

Слѣдов. церковныя мелодіи зиждутся на ладахъ:

Fa мажоръ; Do мажоръ; Re миноръ и *La миноръ.*

Отдѣльные же гласы отличаются другъ отъ друга характеристическими *примѣтами* или *гласовыми особенностями*, а именно:

во 1-хъ *окончательными* звуками, а во 2-хъ такъ называемыми *главными* или *преобладающими* (господствующими) звуками.

Такъ напр. мелодіи гласа А отличаются отъ мелодій гласа К тѣмъ, что первыя обыкновенно оканчиваются на звукѣ *sol* т. е. на *верхней секундѣ отъ тоники Fa*, въ качествѣ *гармонической квинты отъ верхней доминанты лада* (т. е. отъ *Do**), между тѣмъ, какъ мелодіи гласа К оканчиваются на *октавѣ отъ тоники Fa* (т. е. на *fa*)

Окончаніемъ мелодій какъ гласа Є такъ и гласа S служитъ преимущественно звукъ *sol***), но различіе выказывается въ

древнихъ гармонизацій. Ибо такъ называемыя »теоретическія« разъясненія его, равно какъ слышанное имъ въ Москвѣ, въ Церкви Св. Николы въ Толмачахъ, будто-бы четырехголосное пѣніе *дьячковъ* едва ли могутъ считаться *серьезными* доказательствами.

*) Мелодіи *гласа* А, по обычаю византійскихъ пѣснопѣвцовъ, иногда исполнялись и нотировались также и знаками *Гѵполидійской* тональности. Въ такомъ случаѣ является вмѣсто лада *Fa* мажоръ — ладъ *Do мажоръ*, а окончаніемъ *звукъ re.* Но ясно, что это нимало не измѣняетъ *характера* гласа, потому что *re состоитъ къ тоникѣ Do совершенно въ тѣхъ же акустическихъ отношеніяхъ какъ sol къ тоникѣ Fa.*

**) Мелодіи гласовъ Є и S *не дозволялось нотировать* въ *какой либо другой кромѣ Гѵполидійской тональности*, а потому *не подлежитъ никакому сомнѣнію*, что всѣ мелодіи гласа S, въ переводахъ которыхъ оказывается окончаніемъ звукъ *re, должны быть повышены на 4 ступени*, съ точнымъ соблюденіемъ однакоже *той же Гѵполидійской тональности*, въ которой имѣетъ являться *нота si♮*, *а не si♭.*

томъ, что этотъ звукъ *sol* въ гласѣ Є есть *начальный* звукъ октахорда; тогда какъ въ окончаніяхъ мелодій гласа S, звукъ *sol* является какъ *секунда* октахорда.

Служащій мелодіямъ гласа Н окончаніемъ звукъ *re* является всегда и исключительно въ качествѣ *октавы отъ тоники Re.*

Напѣвы гласовъ Г и Д имѣютъ окончаніемъ одинъ и тотъ же звукъ *mi**); но въ первыхъ это *mi* означаетъ исключительно *гармоническую квинту отъ верхней доминанты лада Re минор*ъ, (т. е. отъ *La*), между тѣмъ какъ это же *mi* въ гласѣ Д получаетъ равноправно значеніе и *гармонической квинты отъ самой тоники La*, и *октавы отъ верхней доминанты лада La минор*ъ (т. е. отъ *Mi*).

Въ мелодіяхъ гласа З наконецъ мы встрѣчаемъ преимущественно окончанія на звукѣ *do* въ качествѣ *гармонической малой терціи отъ тоники La.* Звукъ этотъ находится **внѣ** *октахорда*, служащаго основаніемъ самому гласу, и подобное окончаніе въ византійскихъ теоріяхъ именуется *исходомъ на средній внѣшній гласъ ниже основнаго гласа.* Причиною этого пѣвческаго обычая очевидно было желаніе придать гласу З примѣту, отличающую его мелодіи отъ мелодій гласа Д, такъ какъ оба гласа основаны *на одномъ* и томъ же (дорійскомъ) октахордѣ, началомъ котораго является звукъ *mi.*

Преобладающими же звуками являются звуки, характеризующіе то трезвучіе, которое, кромѣ трезвучія характеризованнаго *окончательнымъ* звукомъ, необходимо еще *для точнаго опредѣленія господствующаго лада.* Вслѣдствіе того встрѣчаются преобладающими звуками:

въ гласѣ А: *Квинта верхней доминанты* (окончат. зв.) и *терція тоники;*

---

*) Напѣвы гласа Г, *въ видѣ исключенія (ради низкихъ голосовъ)*, пѣвались также и въ *Гипполидійской* тональности. Въ этомъ случаѣ является вмѣсто лада *Re* минор*ъ, ладъ La минор*ъ, вслѣдствіе чего, конечно, *окончаніемъ* долженъ служить *звукъ si*♭, какъ *гармоническая квинта отъ верхней Доминанты лада*, т. е. отъ *Mi.*

въ гласѣ ѿ: *Октава тоники* (окончат. зв.) и *Квинта верхн. доминанты*;

въ гласѣ ѿ: *Октава нижн. доминанты* и *Квинта тоники*;

въ гласѣ ѿ: *Квинта тоники* (окончат. зв.) и *терція нижн. доминанты*;

въ гласѣ ѿ: *Терція верхней доминанты* и *Октава тоники*;

въ гласѣ ѿ: *Квинта тоники* и *терція нижней доминанты*;

въ гласѣ ѿ: Начальный звукъ главнаго Пентахорда въ значеніи то *квинты отъ тоники*, то *Октавы отъ верхней доминанты*;

и въ гласѣ ѿ: *Октава тоники* (а вмѣсто ея иногда *Октава нижн. доминанты*) и *Терція тоники*.

Изложивъ въ предидущемъ теоретически у Византійцевъ установленной строй и гармоническое основаніе, равно какъ и практическимъ обычаемъ создавшіяся мелодическія примѣты каждаго изъ восьми гласовъ древняго церковнаго пѣнія, я также не долженъ утаить, что, относительно *окончаній*, встрѣчается не мало *варіянтъ*. Эти отступленія отъ основныхъ правилъ можно себѣ легко объяснить тѣмъ, что (по толкованіямъ тѣхъ же византійскихъ музыкологовъ) *не возбранялось учинять вообще переходы въ другіе гласы*, вслѣдствіе чего, какъ видно, нѣкоторые пѣвнопѣвцы позволили себѣ даже *покончить* мелодіи, *начатыя въ подобающемъ гласѣ*, рѣшительнымъ *каталексисомъ* (окончательною каденцою) *въ совершенно иномъ гласѣ*.

Русское *знаменное или столповое* пѣніе выказываетъ устройство *совершенно и вовсемъ сходное* съ устройствомъ древняго *византійскаго**) церковнаго пѣнія. Нынѣшнее же *греческое* пѣніе, напротивъ того, *мало* сходствуетъ съ этимъ древнимъ прототипомъ христіанскаго храмоваго пѣнія.

Что наше знаменное пѣніе дѣйствительно прямимъ источ-

---

*) Совѣтую по внимательнѣе изучать изложеніе гласовыхъ примѣтъ въ многоупомянутомъ, достохвальномъ сочиненіи *О. Дм. Вас. Разумовскаго: »Церковное пѣніе въ Россіи«*, которое можетъ и должно служить *единственнымъ вѣрнымъ основаніемъ* для всѣхъ дальнѣйшихъ научныхъ изслѣдованій настоящаго нашего древняго церковнаго пѣнія.

никомъ своимъ имѣетъ древнюю византійскую музыку, тому служатъ доказательствомъ многіе неоспоримые факты *внѣшняго* и *внутренняго*, такъ сказать, свойства.

Къ доказательствамъ *внѣшнимъ* принадлежатъ:

1) свидѣтельствованія древнихъ лѣтописцевъ;

2) наименованія различныхъ *формъ* богослужебнаго пѣснопѣнія, на пр.

Октай, стихира, антифонъ, тропáрь, кондакъ, тріодь и др.; и 3) названія *весьма многихъ крюковыхъ нотъ*, — отчасти *явно греческія* (т. е. византійскія), какъ на пр. Кулизма, Параклитъ, Фотиза, отчасти же и преимущественно *буквально переведенныя съ греческаго языка*, какъ на пр. запятая, крюкъ, палка, статья, крыжъ, рогъ, тряска, сложитіе и др., при чемъ *основныя начертанія* этихъ нотныхъ фигуръ несомнительно указываютъ на перенятіе ихъ изъ нотаціи, встрѣчаемой въ нѣкоторыхъ древневизантійскихъ (рукописныхъ) тропаряхъ IV, VI и даже VIII вѣковъ, и изобрѣтеніе которой (по сужденію всѣхъ Европейскихъ знатоковъ сего дѣла) приписывается Св. Ефрему Сирину.

Доказательства же *внутренняго* свойства содержатся въ упомянутомъ уже совпаденіи музыкальнаго устройства мелодій русскаго знаменнаго пѣнія съ устройствомъ мелодій предписаннымъ правилами византійской мелопоіи, а именно:

1-ое) Какъ въ византійской музыкальной теоріи, такъ и въ знаменномъ пѣніи встрѣчаются исключительно звуки *только Гѵполидійской и Лидійской тональностей*, да къ тому же *въ одномъ и томъ же объемѣ* и совершенно *одинаковой высоты*.*)

2-ое) Какъ въ византійской музыкальной теоріи, такъ и въ знаменномъ пѣніи ясно выказывается *классификація мелодій по осмогласію*.

и 3-е) Какъ въ византійской музыкальной теоріи, такъ и въ знаменномъ пѣніи *основаніемъ мелодическаго строя оказываются одни и тѣже три тетрахорда*:

*) Само собою разумѣется, что основаніемъ моихъ изслѣдованій и анализовъ я принималъ *самыя рукописныя, крюковыя мелодіи столповаго пѣнія* (которыми такъ щедро и любезно снабжалъ меня многоуважаемый О. Дм. Вас. Разумовскій), а *никакъ не печатные* (частенко таки невѣрные) *переводы ихъ на линейныя ноты*.

Дорійскій (— $^1/_2$ т. — 1 т. — 1 т. —);
Фригійскій (— 1 т. — $^1/_2$ т. — 1 т. —);
и *Лидійскій* (— 1 т. — 1 т. — $^1/_2$ т. —);

изъ которыхъ именно-то второй (фригійскій) тетрахордъ, какъ *не истекающій непосредственно изъ акустическихъ* (естественно-звуковыхъ) *данныхъ, а искуственно выведенный, составляетъ исключительное свойство древне-эллинской музыкальной системы и всѣхъ тѣхъ только мелодій, которыя создавались на основаніи ея.*

Наконецъ, разбирая научно *строй, обороты, нотное содержаніе* и *окончанія мелодій* знаменнаго пѣнія, нельзя не убѣдиться, что — (за самымъ незначительнымъ развѣ числомъ исключеній) — все это *вполнѣ соотвѣтствуетъ выше изложеннымъ правиламъ мелопоїи,* аналитически выведенныхъ изъ древнихъ трактатовъ и изъ сравненія оныхъ съ акустическими фактами.

Слѣдовательно всѣ гипотезы какъ *объ основаніи* будто нашего древняго церковнаго пѣнія *на какой-то особенно-устроенной »русской« гаммѣ,* такъ и *о недопущеніи будто въ этомъ пѣніи ни системы октавъ,* *) *ни минорныхъ трезвучій* оказываются лишенными всякаго положительнаго, научнаго основанія фантазіями дилетантовъ, не вѣдающихъ не только самаго предмета (т. е. устройства мелодій знаменнаго пѣнія), но даже и общихъ коренныхъ законовъ звуковой природы.

Церковное *пѣніе* есть важный отдѣлъ *музыкальнаго* искусства. По назначенію же и содержанію своему, оно, безсомнѣнно, требуетъ проявленіе этого *искусства* въ *самыхъ строгихъ,* а въ тоже время и *въ самыхъ простыхъ и естественнѣйшихъ формахъ* его. Но именно эти-то требованія и указываютъ на то, что церковное пѣніе никоимъ образомъ не можетъ подлежать *инымъ* законамъ, кромѣ *общихъ основныхъ, естественныхъ,* а потому и *неизмѣнныхъ законовъ звуковой природы.* Эти основные и неизмѣнные законы заключаются въ слѣдующихъ не многихъ *элементарныхъ* правилахъ.

*) А на чемъ же иномъ, если не на системѣ октавъ зиждутся церковные гласы?

1-ое) *Всякая мелодія должна быть удобопонятною*, что̀ возможно лишь тогда только, когда звуки, составляющіе мелодію, состоятъ не только *другъ къ другу*, но и *всякій изъ нихъ къ извѣстному данному звуку* (къ тоникѣ) въ *опредѣленныхъ, легко слухомъ уловимыхъ отношеніяхъ*. Таковыя естественныя звуковыя отношенія содѣлываютъ *послѣдованія звуковъ* другъ за другомъ *удобопонятными*, а потому и *удобопѣваемыми* *). Изъ этого естественнаго, со стороны человѣческаго слуха, требованія и возникло *группированіе* звуковъ въ *тетрахорды* и въ *пентахорды*; связное же соединеніе какого либо тетрахорда съ однороднымъ пентахордомъ, или на оборотъ порождаетъ *октахордъ*, на пр.

Mi, Fa, Sol, La, Si♮, do, re, mi или *La, Si♮, do, re, mi, fa, sol, la.*

Тетрахордъ. Пентахордъ. Пентахордъ. Тетрахордъ.

2-ое) Мелодія, поемая однимъ какимъ нибудь голосомъ. можетъ быть сопровождаема нѣсколькими другими голосами *какъ въ унисонъ* или *на октаву выше или ниже*, такъ и *разнозвучно*; въ послѣднемъ же случаѣ представляется нашему слуху *комбинація нѣсколькихъ одновременно исполненныхъ мелодій*. Тутъ требуется не только чтобы отдѣльные звуки *каждой частной мелодіи* находились въ удобопонятныхъ отношеніяхъ къ *данной звуковой единицѣ или тоникѣ*, но также чтобы *во всѣхъ этихъ частныхъ мелодіяхъ* господствующей единицею или тоникою явился *одинъ и тотъ же данный звукъ*. Кромѣ того требуется, чтобы *одновременно являющіеся звуки* этихъ различныхъ мелодій выказали межъ собою такія именно отношенія, которыя *способны быть купно воспринимаемы* нашимъ слухомъ, а потому и названы *консонирующими* или *симфоническими*, т. е. *согласнозвучными* отношеніями. Всякая одновременно слышимая *группа* звуковъ, оказывающихся въ согласнозвучныхъ, слухомъ нашимъ легко воспринимаемыхъ отношеніяхъ, называется вообще *аккордомъ* или *созвучіемъ*. Аккордъ слѣдовательно есть *звуковая масса*, возникшая изъ *тѣснѣйшаго сліянія* (συγχρᾶσις) *нѣсколь-*

*) Одно изъ главныхъ условій древней мелопоїи (композиціи) требуетъ, дабы слѣдующіе другъ за другомъ звуки непремѣнно были *удобопѣваемы* (ἐμμελεῖς).

кихъ отдѣльныхъ, въ консонирующихъ отношеніяхъ состоящихъ, звуковъ въ одно общее, но удоборазличимое и удобопонятное. гармоническое (согласное) *звучаніе.*

3-е) *Гармоническая мелодія,* по этому, есть такая мелодія, членами которой вмѣсто различныхъ *одноголосныхъ звуковъ* являются различныя *многоголосныя созвучія.* Изъ этого же вытекаетъ, что установленный самой природою, *для удобопонятнаго очередованія отдѣльныхъ звуковъ* данной мелодіи, законъ объ удобопонятныхъ ихъ отношеніяхъ какъ другъ другу, такъ и всѣхъ вмѣстѣ къ тоникѣ, *долженъ быть примѣняемъ также и къ очередованію созвучій, составляющихъ гармоническую мелодію.* Другими словами: требуется, чтобы *созвучія,* имѣющія составить *гармоническую мелодію,* оказались *въ удобопонятныхъ отношеніяхъ,* какъ отдѣльно каждое къ послѣдующему, такъ и *всякое изъ нихъ къ одному данному, главному* или *тоническому аккорду.* Изъ этого-то закона самой звуковой природы возникли какъ *правильная гармонизація тетрахордовъ, пентахордовъ и октахордовъ* и *вообще всякой, на основаніи таковыхъ естественныхъ группъ построенной мелодіи,* такъ и *правильное мелодическое веденіе отдѣльныхъ голосовъ.*

Никому (такъ должно, покрайней мѣрѣ, полагать) и въ голову придти не можетъ, отрицать, что также и наши *древнія церковныя мелодіи неминуемо имѣютъ подлежать* выше изложеннымъ *общимъ законамъ* звуковой природы.

О. А. Ивановъ весьма справедливо требуетъ, чтобы гармонизація древнихъ церковныхъ мелодій оказалась *наиболѣе подходящею къ характеру ихъ.* И по этому нельзя не согласиться съ нимъ, что гармонизація этихъ мелодій на основаніи *современной* намъ музыкальной теоріи, — а въ особенности (прибавляю я съ своей также стороны) на основаніи господствующаго *ошибочнаго* понятія о существѣ не только *церковныхъ гласовъ, но и ладовъ вообще,* — никакъ не можетъ считаться подходящею къ характеру древнихъ напѣвовъ, все равно: церковные ли сіе послѣдніе, или народные. Таковая гармонизація должна, по справедливости, уподобиться забавному, ни съ чѣмъ не сообразному обычаю прошлаго вѣка, по

которому на сценѣ древніе эллинскіе герои являлись въ костюмахъ современныхъ французкихъ царедворцевъ, съ тощей шпаженкою, горизонтально качающейся между длинными и широкими фалдами шитаго золотомъ кафтана, а вмѣстѣ съ тѣмъ, ради обозначенія древней эпохи произшествія или съ маленькими позолоченными римскими кирасиками, или съ греческою мантіею сверхъ платья; пышные же парики à Louis XIV украшались миніатюрными шлемами или коронами, при чемъ — и то лишь иногда, а не всегда — сверхъ шелковые съ золотыми узорами чулки надѣвались либо римскія калигулы (полусапожки), либо позолоченныя сандаліи!

Дѣйствительно подходящею къ древней мелодіи какой бы то ни было эпохи можно назвать ту только гармонизацію, которая совершенно *сообразна* какъ съ *гармоническимъ матеріаломъ* той эпохи, такъ и съ воззрѣніемъ *тогдашней* музыкальной теоріи на *строй* и на *характеръ употреблявшихся въ то время ладовъ*.

Послѣднее, относительно собственно-то древняго — т. е. византійскаго церковнаго пѣнія, было выше достаточно уже разъяснено.

Что̀ же касается *гармоническаго матеріала* для сопровожденія мелодій рѣченнаго пѣнія аккордами, то изъ всѣхъ древнихъ трактатовъ *объ осмогласномъ пѣніи* явствуетъ, что *способными къ сліянію въ единное сладкогласованіе* у Византійцевъ считались *только* звуки, составляющіе, кромѣ *октавы* и *унисона*, интервалы:

1) *Кварты* (Діатессаронъ) или *Квинты* (Діапенте), которыя преимущественно именовались сумфоническими интервалими;
2) *большой* или *малой Терціи* (мѐньшія эпиморіи);
и 3) *укосненной квинты* или (однозначущей) *чрезмѣрной кварты* (тритонъ).*)

Изъ этого слѣдуетъ, что матеріаломъ для гармонизаціи

*) Послѣднія двѣ категоріи назывались общимъ именемъ *парафоническихъ* (побочносозвучныхъ) интерваловъ.

древнихъ церковныхъ мелодій могутъ и должны *преимущественно* служить *трезвучія*, какъ *мажорныя*, такъ *равноправно* и *минорныя*.

Изъ числа же *диссонирующихъ* созвучій допускаемы *лишь тѣ только*, въ которыхъ *двое изъ участвующихъ въ нихъ звуковъ* образуютъ интервалъ *тритона*, и то *единственно въ двухъ простѣйшихъ только видахъ*, а именно:

а) дозволяется къ *мажорному* трезвучію *верхней доминанты* прибавить звукъ, находящійся къ *терціи* аккорда въ отношеніи *укосненной квинты кверху* или *чрезмѣрной кварты книзу*, на пр. въ ладу *Do мажоръ:*

трезвучіе.	трезвучіе
Sol—si♮—re—fa	*Fa—Sol—si♮—re*
укосн. квинта.	чрезмѣрн. кварта.

и б) допускается къ *минорному* трезвучію *нижней доминанты* прибавленіе звука, отстоящаго отъ *Терціи* аккорда на интервалъ *укосненной квинты книзу* или *чрезмѣрной кварты кверху*, на пр. въ ладу *La миноръ:*

трезвучіе	трезвучіе
Si♮—re—fa—la	*re—fa—la—si♮*
укосн. квинта	чрезмѣрн. кварта.

Первое изъ этихъ двухъ *диссонирующихъ* созвучій дозволяется употреблять, когда въ двухъ очередующихся аккордахъ *основный* звукъ перваго относится къ *основному* же звуку втораго созвучія, какъ *верхняя доминанта къ тоникѣ; второе* же диссонирующее созвучіе, когда *основный* звукъ перваго аккорда относится къ *основному* звуку послѣдующаго аккорда, какъ *нижняя доминанта* къ *тоникѣ*.

О томъ, что *временное*, а иногда и *полное перехожденіе* изъ одного *лада или гласа* въ другой *отнюдь возбраняемо не было*, я упомянулъ уже выше.

Что же касается, наконецъ, *веденія отдѣльныхъ голосовъ*, то въ старинныхъ примѣрахъ*) дѣйствительно встрѣчаются

*) Между прочимъ и въ примѣрахъ приведенныхъ въ книгѣ »Церковное пѣніе въ Россіи« стр. 213 и 215.

иногда также и *непріятныя для слуха* (потому что законамъ звуковой природы противорѣчащія) случайныя *паралельныя октавы и квинты.* Это объясняется тѣмъ, что композиторамъ тѣхъ примѣровъ именно-то не вѣдомы были естественные законы голосоведенія; но такъ какъ собственно-то *характеръ* древней гармонизаціи никакъ не заключается въ *ошибкахъ противъ природы звуковъ*, то ясно, что этимъ-то *ошибкамъ слѣпо подражать* было бы нелѣпо. За то мы видимъ изъ тѣхъ же примѣровъ, что **постоянное** употребленіе *параллельныхъ терцій*, и въ особенности **свыше** *данной мелодіи, никакъ не выказывается* **установленнымъ принципомъ;** напротивъ того, замѣчается преимущественно *разнообразіе интерваловъ*, истекающее изъ принципа той же *логической связи очередующихся аккордовъ межъ собою,* о которой я говорилъ выше. Вообще должно быть понятно всякому, что гармонизація подходящая къ характеру церковныхъ мелодій никакъ не можетъ зиждиться на *иномъ* принципѣ, кромѣ принципа *естественной, логической связи аккордовъ* межъ собою, и вытекающихъ изъ оной *простѣйшихъ правилъ плавнаго голосоведенія.* Слѣдовательно: параллельные ходы терціями стольже мало слѣдуетъ *насильно пріискать,* сколькоже и насильно *избѣгать.*

Однимъ словомъ, *древнія мелодіи* надобно гармонизировать *натурально и гладко, безъ всякихъ ухищреній*, ни на манеръ ученыхъ контрапунктистовъ, ниже на манеръ невѣжественныхъ дьячковъ, *строго соблюдая и сохраняя характеръ гласа и не затмѣвая кореннаго напѣва.*

II.

ГАРМОНИЧЕСКІЯ НАЧАЛА ЦЕРКОВНЫХЪ ГЛАСОВЪ.

(Этотъ трактатъ, равно какъ и послѣдующій, составляютъ продолженіе изданной въ 1880 году книги: »Теорія древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія«. Выпускъ I-й).

Гармоническія начала церковныхъ гласовъ.

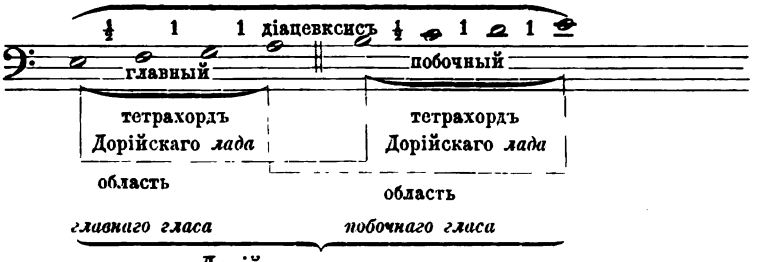
1. Акустическое построеніе звукорядовъ вообще.

Въ сочиненіяхъ о древне-эллинской и византійской музыкѣ, изданныхъ доселѣ, встрѣчаются толкованія о гласахъ или ладахъ, переданныя *буквально* изъ древнихъ трактатовъ. Первое знакомство съ ними невольно затрудняетъ читателя не-музыканта, потому что въ нихъ часто употребляются или *различныя выраженія* для *одного и того же понятія*, или, наоборотъ, *одни и тѣ же выраженія для различныхъ понятій.* Въ предшествовавшемъ выпускѣ я объяснилъ сущность каждаго изъ этихъ различныхъ понятій, и указалъ, какое понятіе слѣдуетъ соединять съ каждымъ выраженіемъ. Но и между близкосходными выраженіями: *гласъ* (Ἦχος), *ладъ* (τρόπος), и *діапазонный видъ* (εἶδος τοῦ Δια πασῶν) которыя (въ *общемъ* смыслѣ) *всѣ относятся къ одному и тому же понятію*, также слѣдуетъ сдѣлать *нѣкоторое различіе.*

Выраженіе: *діапазонный видъ* заключаетъ въ себѣ понятіе о *звукорядѣ*. который происходитъ отъ *передвиженія октавнаго объема* съ одной ступени на другую, по одной какой либо изъ гаммъ, построенныхъ на подобіе и по примѣру *образцовой системы.* Слово: *ладъ* означаетъ *основный характеристическій строй, какимъ одинъ діапазонный видъ отличается отъ другаго.* Съ понятіемъ о ладѣ соединяется понятіе о *строѣ каждаго тетрахорда*, служащаго *основаніемъ* діапазонному виду. Слово: *гласъ*, какъ примѣненіе теоріи къ практикѣ пѣнія,

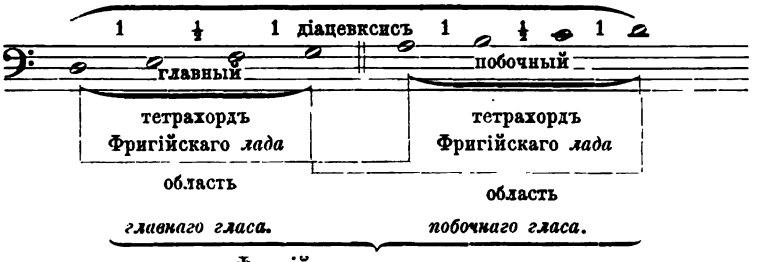
по существу своему выражаетъ *вращеніе голоса или мелодіи въ извѣстной области,* и указываетъ на то, *какой именно* изъ двухъ тетрахордовъ діапазоннаго вида, главный или побочный, служитъ областію, въ которой вращается или долженъ вращаться голосъ, исполняющій мелодію. Напр.

А. Четвертый *діапазонный видъ.*



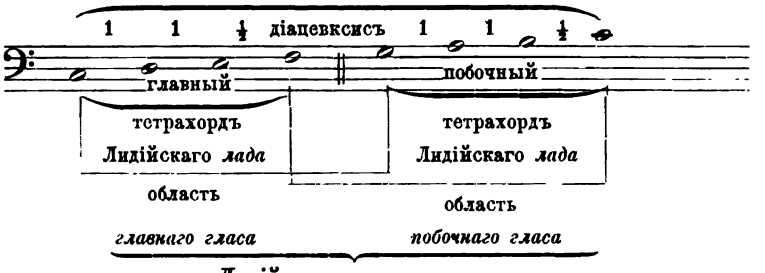
Дорійскаго характера.

Б. Третій *діапазонный видъ.*



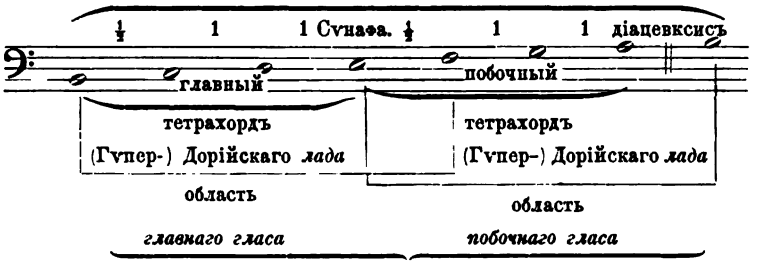
Фригійскаго характера.

В. Второй *діапазонный видъ.*



Лидійскаго характера.

Г. Первый *діапазонный видъ.*



Гνпердорійскаго или Миксолидійскаго характера.

Главная разность этихъ четырехъ октахордовъ заключается именно въ *строѣ тетрахордовъ.* Тетрахорды 4-го и 1-го діапазоннаго вида имѣютъ совершенно *одинъ и тотъ же строй;* по этому, въ *тѣснѣйшемъ смыслѣ,* въ эллинской, а за нею и въ нашей церковной музыкѣ, всего только три различныхъ лада.

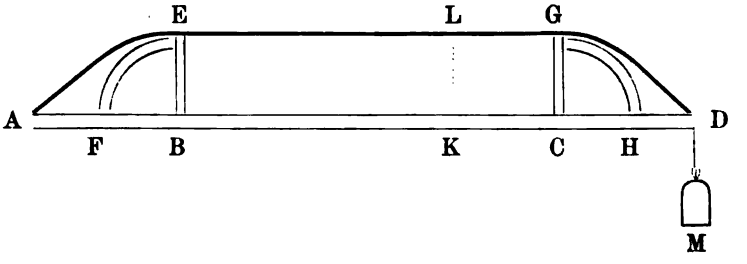
Древнѣйшіе эллинскіе писатели*), въ своихъ разсужденіяхъ о *характерѣ* мелодій, употребляютъ или *форму нарѣчія: по* дорійски, *по* фригійски, *по* лидійски (δωριστί, φρυγιστί, λυδιστί, μιζολυδιστί), или, даже преимущественно, выраженіе: *гармонія,* и при этомъ говорятъ только о *трехъ* гармоніяхъ: *дорійской, фригійской* и *лидійской.*

Слово »гармонія« въ общемъ смыслѣ означаетъ *согласіе между предметами.* Въ музыкѣ такими предметами представляются *звуки.* Оставляя пока въ сторонѣ спорный вопросъ о томъ, знали ли и употребляли ли эллины и византійцы *одновременныя созвучія* (т. е. аккорды въ нынѣшнемъ смыслѣ) можно, не опасаясь какого либо возраженія, сказать, что эллины, называя *лады гармоніями,* хотѣли во всякомъ случаѣ этимъ указать на *тѣ правильныя, естественныя соотношенія, въ какихъ должны находиться всѣ звуки даннаго лада къ главному или*

*) Гераклидъ Понтійскій См. *Аѳенаїя* »Ученые застольники« (Δειπνοσοφισταί) XIV. гл. 19. (Edit. Ed. Joh. Schweighaeuser. 1805 p. 262 pp.) — *Платонъ,* »О государствѣ« (III.) — »Лахъ«. — »Тимай«. — *Аристотель,* »О государствѣ« (VIII. 5. 7.) »Задачи«. (XIX. 48.) — *Лукейанъ,* »Гармонидъ«. и др.

основному звуку его. Эллины вполнѣ понимали этотъ законъ звуковой природы. *Пиѳагоръ**) и всѣ *лучшіе* древне-эллинскіе и византійскіе дидаскалы въ своихъ сочиненіяхъ безпрестанно указываютъ на взаимныя отношенія между звуками каждаго лада, — *въ видѣ извѣстныхъ числовыхъ величинъ,* — которыя назывались *пропорціями* или *раціями***), (или же *математическими факторами*) и получались *отъ дѣленія струны на монохордѣ* или *канонѣ на извѣстныя части* и *изъ сравненія этихъ частей между собою.*

Канонъ Пиѳагора состоялъ изъ слѣдующаго прибора***).



Пиѳагоръ взялъ продолговатую деревянную дощечку AD†) (см. рисунокъ) и поставилъ на ней въ двухъ точкахъ B и C, на равныхъ разстояніяхъ отъ концевъ A и D, *перпендикулярно двѣ неподвижныя подставки* BEF и CGH††). Потомъ укрѣпилъ *струну* (обыкновенно металлическую) за одинъ конецъ (A); перетянувъ ее черезъ верхушки (E и G) подставокъ и спустивъ ниже другаго конца D, прикрѣпилъ къ ней соразмѣрно вѣское тѣло M, чтобы струна туго натянулась. Между дощечкою AD и свободною частію EG струны помѣщалась подвижная, тонкая деревянная подставка KL†††). На верхней сторонѣ дощечки AD, между неподвижными подставками BEF

*) Род. около 680 г. до Р. Х.

**) Λόγος, ratio, слово, разумъ, причина, отношеніе; а также *производительная сила, математическій разсчетъ, отношеніе.*

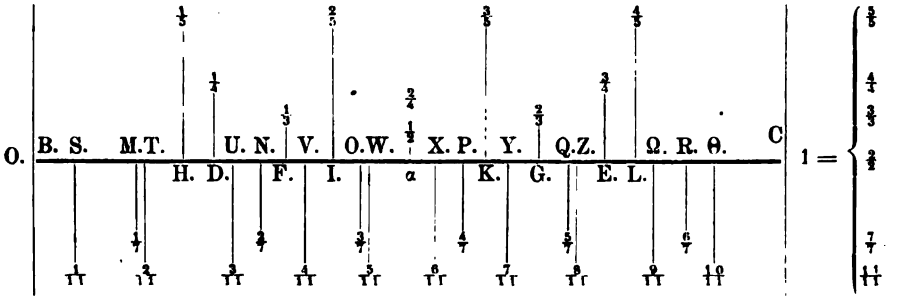
***) По описанію Клавдія Птолемаїя. (Изд. 1682 г. стр. 35).

†) Αἰτία κανόνος, основаніе канона.

††) Κάθετοι μαγάδος, бока подставки.

†††) Μαγάδιον κινούμενον, подвижная подставочка.

и CGH на пространствѣ BC, равномъ длинѣ свободной части струны (EG), находилась таблица съ различными дѣленіями этого пространства. Эта таблица называлась *каноніонъ*, т. е. *мѣрило*, и содержала слѣдующія дѣленія:



т. е. $B\alpha = \alpha C = \frac{1}{2}$ разстоянія BC

$BF = FG = GC = \frac{1}{3}$ разстоянія BC

$BD = D\alpha = \alpha E = EC = \frac{1}{4}$ разстоянія BC

$BH = HI = IK = KL = LC = \frac{1}{5}$ разстоянія BC

$BM = MN = NO = OP = PQ = QR = RC = \frac{1}{7}$ разстоянія BC

$BS = ST = TU = UV = VW = WX = XY = YZ = Z\Omega = \Omega\Theta = \Theta C = \frac{1}{11}BC$.

Поставивъ подвижную подставку (KL на 1-мъ рис.) на точку α, получаемъ $B\alpha : \alpha C = \frac{1}{2}BC : \frac{1}{2}BC = 1 : 1$. Это — отношеніе *унисона* или *единозвучія*, а выраженіе $\frac{1}{1}$ или 1 называется *раціею* (λ'γος), или акустическою (числовою) величиною этого отношенія. Подставка, передвинутая на точку G, даетъ: $BG : GC = \frac{2}{3}BC : \frac{1}{3}BC = 2 : 1$ т. е. отношеніе *октавы*, (діапазона), *раціею* которой будетъ величина $\frac{1}{2}$.

Поставивъ подставку на точку P, получаемъ:

$BP : PC = \frac{4}{7}BC : \frac{3}{7}BC = 4 : 3$, что даетъ отношеніе *кварты* (діатессаронъ), а *рація* кварты выражается величиною $\frac{3}{4}$.

Передвинувъ подставку на точку K, получимъ:

$BK : KC = \frac{3}{5}BC : \frac{2}{5}BC = 3 : 2$, т. е. отношеніе *квинты*, съ *раціею* $\frac{3}{2}$.

Точно также можемъ дать подставкѣ мѣсто еще на точкахъ: E ($\frac{3}{4}$), Z ($\frac{8}{11}$) и L ($\frac{4}{5}$).

Отъ дѣленія канòна на E происходитъ отношеніе:

BE : EC = $\frac{3}{4}$BC : $\frac{1}{4}$BC = 3 : 1, т. е. *дуодецимы* или *октавы, съ квинтою* (діапазонъ кай діапенте);

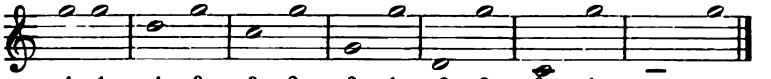
отъ дѣленія на Z, отношеніе:

BZ : ZC = $\frac{8}{11}$BC : $\frac{3}{11}$BC = 8 : 3, т. е. *ундецимы* или *октавы съ квартою* (діапазонъ кай діатессàронъ);

отъ дѣленія на L, отношеніе:

BL : LC = $\frac{4}{5}$BC : $\frac{1}{5}$BC = 4 : 1, т. е. *двойной октавы* (дисдіапазонъ).

Если взять звукъ нашей нынѣшней ноты *sol* за единицу, то отъ вышесказанныхъ отношеній длины струны, дающей звукъ *sol*, къ длинамъ соотвѣтственныхъ струнъ получимъ слѣдующіе звуки:



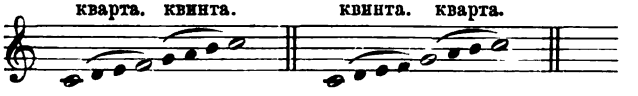
1 : 1 4 : 3 3 : 2 2 : 1 8 : 3 3 : 1 4 : 1

унисонъ. 1 : 1; кварта. 1 : $\frac{3}{4}$; квинта. 1 : $\frac{2}{3}$; октава. 1 : $\frac{1}{2}$; ундецима. 1 : $\frac{3}{8}$; дуодецима. 1 : $\frac{1}{3}$; дисдіапазонъ. 1 : $\frac{1}{4}$.

Изъ взаимнаго сравненія этихъ рацій получаемъ еще другія раціи и, вслѣдствіе того, струны съ соотвѣтствующими звуками. А именно:

$\frac{3}{4}$: $\frac{2}{3}$ = 9 : 8 = 1 : $\frac{8}{9}$, т. е. рацію *діацевктическаго* или *большаго тона.*

$\frac{3}{4}$: $\frac{1}{2}$ = 6 : 4 = 3 : 2 = 1 : $\frac{2}{3}$, т. е. кварта относится къ октавѣ, какъ единица или *прима къ квинтѣ;* слѣдовательно и квинта должна относиться къ октавѣ, какъ *прима къ квартѣ:* $\frac{2}{3}$: $\frac{1}{2}$ = 1 : $\frac{3}{4}$. Напр.



Позже (въ 1-мъ вѣкѣ по Р. Х.) александрійскій философъ, *Клавдій Дидгмъ,* опредѣлилъ точную рацію *большой терціи,* $\frac{4}{5}$, изъ дѣленія струны на 9 частей, помѣщая подставку такъ, что по одну сторону ея будетъ $\frac{5}{9}$, а по другую — $\frac{4}{9}$ части: $\frac{5}{9}$BC : $\frac{4}{9}$BC = 5 : 4 = 1 : $\frac{4}{5}$.

Новѣйшая акустика подтверждаетъ всѣ эти отношенія и раціи.

Изъ сравненія раціи большой терціи $\frac{4}{5}$ съ прежде ужѐ найденными раціями, получаемъ новыя отношенія:

а) *большой терціи къ квинтѣ:*

$\frac{4}{5} : \frac{2}{3} = 1 : \frac{10}{12} = 1 : \frac{5}{6}$, — рацію *малой терціи;*

б) *большой терціи къ квартѣ:*

$\frac{4}{5} : \frac{3}{4} = 1 : \frac{15}{16}$, — рацію *большаго, діатоническаго, полутона* или *малой секунды;*

в) *большаго тона* или большой секунды ($\frac{8}{9}$) къ *боль. терціи:*

$\frac{8}{9} : \frac{4}{5} = 1 : \frac{36}{40} = 1 : \frac{9}{10}$, рацію *малаго діатоническаго тона;*

г) *большой терціи къ октавѣ:*

$\frac{4}{5} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{5}{8}$, — рацію *малой сексты.*

Дальнѣйшее сравненіе вновь полученныхъ рацій съ прежними, даетъ отношенія:

д) *малой терціи къ квинтѣ:*

$\frac{5}{6} : \frac{2}{3} = 1 : \frac{12}{15} = 1 : \frac{4}{5}$ (рацію *большой терціи*);

е) *малой терціи къ квартѣ:*

$\frac{5}{6} : \frac{3}{4} = 1 : \frac{18}{20} = 1 : \frac{9}{10}$ (рацію *малаго тона*);

ж) *малой терціи къ октавѣ:*

$\frac{5}{6} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{6}{10} = 1 : \frac{3}{5}$ (новую рацію — *большой сексты*);

з) *большаго тона* или *большой секунды* ($\frac{8}{9}$) къ *малой терціи:*

$\frac{8}{9} : \frac{5}{6} = 1 : \frac{48}{45} = 1 : \frac{15}{16}$ (рацію *большаго полутона*);

и) *малой терціи къ большой терціи:*

$\frac{5}{6} : \frac{4}{5} = 1 : \frac{24}{25}$ (новую рацію — *малаго* или *недіатоническаго полутона*).

Затѣмъ, изъ сравненій раціи *большаго полутона* ($\frac{15}{16}$) съ раціею *большой секунды* ($\frac{8}{9}$), и раціи *малаго полутона* ($\frac{24}{25}$) съ раціею *малаго тона* ($\frac{9}{10}$), получаемъ:

і) $\frac{15}{16} : \frac{8}{9} = 1 : \frac{128}{135}$, что̀ составляетъ рацію *чрезмѣрнаго малаго полутона* (равномѣрно недіатоническаго).

к) $\frac{24}{25} : \frac{9}{10} = 1 : \frac{225}{240} = 1 : \frac{15}{16}$ (рацію большаго полутона);

а наконецъ изъ сравненія *большаго тона* или *большой секунды* ($\frac{8}{9}$) да *большаго полутона* или *малой секунды* ($\frac{15}{16}$) съ октавою ($\frac{1}{2}$), находимъ:

л) $\frac{8}{9} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{9}{16}$ (рацію *недіатонической малой септимы,* или вѣрнѣе: *доминантной септимы*).

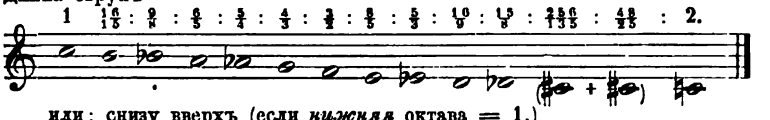
м) $\frac{15}{16} : \frac{1}{2} = 1 . \frac{16}{30} = 1 : \frac{8}{15}$ (рацію *большой септимы*).

Всѣ эти раціи расположенныя по порядку, начиная *отъ наибольшей,* т. е. *отъ единицы до наименьшей,* т. е. до раціи *октавы,* или наоборотъ *отъ меньшей* рацін *до наибольшей,* составляютъ слѣдующій рядъ отношеній струнъ разной длины и соотвѣтствующихъ имъ звуковъ, если за единицу длины, примемъ длину струны *do*:

Сверху внизъ (если *верхняя* октава = 1.)

Длина струнъ

$1 \quad \frac{16}{15} : \frac{9}{8} : \frac{6}{5} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{8}{5} : \frac{5}{3} : \frac{10}{9} : \frac{15}{8} : \frac{256}{135} : \frac{48}{25} : 2.$



или: снизу вверхъ (если *нижняя* октава = 1.)

Длина струнъ

$\frac{1}{2} \quad \frac{8}{15} : \frac{9}{16} : \frac{3}{5} : \frac{5}{8} : \frac{2}{3} : \frac{3}{4} : \frac{4}{5} : \frac{5}{6} : \frac{8}{9} : \frac{15}{16} : \frac{128}{135} : \frac{24}{25} : 1.$

Эллины вычисляли также раціи нѣкоторыхъ болѣе еще тонкихъ *разностей* между звуками, которыя были прозваны *гѵперохами,* т. е. *чрезмѣрностями**). Такихъ гѵперохъ встрѣчаются три:

1) *наименьшая* — между *большимъ и чрезмѣрнымъ малымъ полутонами*: $\frac{128}{135} : \frac{15}{16} = 1 : \frac{2025}{2048}$;
2) *средняя* — между *малымъ полутономъ* и *большимъ полутономъ*: $\frac{24}{25} : \frac{15}{16} = 1 : \frac{125}{128}$;
3) *наибольшая* — между *малымъ* и *чрезмѣрнымъ малымъ полутонами,* или между *малымъ* и *большимъ тонами*: $\frac{24}{25} : \frac{128}{135} = 1 : \frac{80}{81}$; $\frac{9}{10} : \frac{8}{9} = 1 : \frac{80}{81}$ (эта рація наибольшей гѵперохи называется иначе *комматомъ* (κομμὰ).

На этихъ отношеніяхъ основаны всѣ звукоряды эллинской (слѣд. и византійской) музыки.

Вопросъ, какіе изъ этихъ звуковъ и въ какомъ порядкѣ составляютъ естественный звукорядъ, разрѣшается акустикою, которая указываетъ на взаимныя отношенія главныхъ четы-

*) См. выпускъ I. стр. 12 и 13.

рехъ рацій, а именно: *примы* или единицы, *октавы* ея, *квинты* и *кварты*, т. е. рацій 1, 2, $\frac{3}{2}$ и $\frac{4}{3}$.

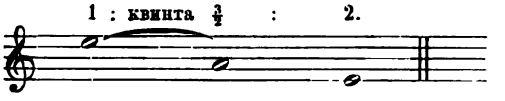
Во 1-хъ мы нашли слѣдующія пропорціи:

$2 : \frac{4}{3} = \frac{3}{2} : 1$, или наоборотъ: $1 : \frac{3}{2} = \frac{4}{3} : 2$;

и $2 : \frac{3}{2} = \frac{4}{3} : 1$, или наоборотъ: $1 : \frac{4}{3} = \frac{3}{2} : 2$;

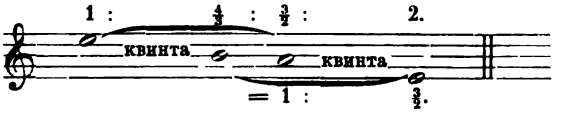
Во 2-хъ $\frac{3}{2} = \frac{1+2}{2}$, т. е. *сложивъ рацію примы съ рацією октавы*, и *раздѣливъ сумму ихъ на* 2, получаемъ *среднею рацією — рацію квинты*. *Выводъ* средней раціи изъ двухъ данныхъ рацій, называется *интеркаляціею*.

Итакъ, если даны какая либо *прима* 1 (напр. $\overline{\overline{mi}}$) и нижняя *октава ея* 2*) (т. е. $\overline{mi}$), то среднею рацією будетъ рація *квинты* (нижней) $\frac{3}{2}$ отъ *примы:*



Главный членъ во всѣхъ этихъ числовыхъ разсчетахъ есть *прима*, потому что къ ней относятся и отъ нея зависятъ всѣ дальнѣйшія разчисленія. Интеркаляція можетъ производиться только надъ интервалами прямо относящимися къ примѣ.

Далѣе: $\frac{3}{2} : 1 = 2 : \frac{4}{3}$, или $1 : \frac{3}{2} = \frac{4}{3} : 2$.



Интеркалируя *приму съ нижнею квинтою*, а на подобіе ихъ и *нижнюю кварту съ нижней октавою* (принимая первую за новую приму) получаемъ:

$\frac{1+\frac{3}{2}}{2} = \frac{5}{4}$, т. е. рацію (нижней) *большой терціи*.

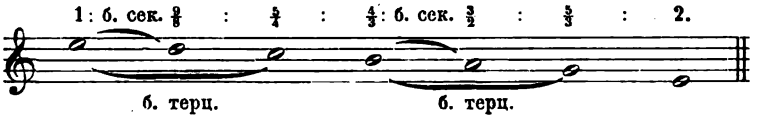
$\frac{\frac{4}{3}+2}{2} = \frac{10}{6} = \frac{5}{3}$, т. е. рацію (нижней) *большой сексты*.

*) По разсчету длины каждой струны.

Отъ интеркаляціи *примы* и (нижней) *большой терціи*, а на подобіе ихъ (нижней) *кварты* и (нижней) *большой сексты*, получаемъ:

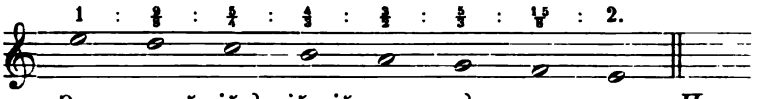
$\frac{1+\frac{5}{4}}{2} = \frac{9}{8}$, т. е. рацію (нижней) *большой секунды;*

$\frac{\frac{4}{3}+\frac{5}{3}}{2} = \frac{9}{6} = \frac{3}{2}$, т. е. рацію (нижней) *квинты.*



Изъ сравненія раціи *большой секунды* ($\frac{9}{8}$) съ *раціею квинты* ($\frac{3}{2}$), $\frac{9}{8} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{4}{3}$;
получается рація *кварты*, т. е. *большая секунда* относится къ *квинтѣ*, какъ *прима* (1) къ *квартѣ* ($\frac{4}{3}$). Поелику же эта кварта относится къ *октавѣ* (2), какъ *прима* къ *квинтѣ* $\frac{4}{3} : 2 = 1 : \frac{3}{2}$, то *квинта* ($\frac{3}{2}$) должна относиться къ *октавѣ отъ большой секунды* ($2 \times \frac{9}{8} = \frac{9}{4}$), какъ *прима къ квинтѣ*. Принимая квинту ($\frac{3}{2}$) за новую приму, можемъ чрезъ интеркаляцію квинтоваго интервала — $\frac{3}{2} : \frac{9}{4} = 1 : \frac{3}{2}$ — получить: $\frac{\frac{3}{2}+\frac{9}{4}}{2} = \frac{15}{8}$, т. е. рацію (нижней) *большой терціи* отъ (нижней) *квинты* ($\frac{3}{2}$) или (нижней) *большой септимы отъ примы* (1).

Изъ всего этого составится *естественный, дѣйствительно гармоническій* (въ смыслѣ эллиновъ), т. е. *логически связный звукорядъ:*



Это *главнѣйшій дорійскій октахордъ* эллиновъ, или: *Пиѳагоровъ основный строй лиры.*

Разборъ отношеній между смежными звуками даетъ разность:

между примою и секундою $= 1 : \frac{9}{8} = \frac{9}{8}$, т. е. *большой тонъ;*
- секундою и терціею $= \frac{9}{8} : \frac{5}{4} = \frac{10}{9}$, т. е. *малый тонъ;*
- терціею и квартою $= \frac{5}{4} : \frac{4}{3} = \frac{16}{15}$, т. е. *большой полутонъ;*
- квартою и квинтою $= \frac{4}{3} : \frac{3}{2} = \frac{9}{8}$, т. е. *большой тонъ;*
- квинтою и секстою $= \frac{3}{2} : \frac{5}{3} = \frac{10}{9}$, т. е. *малый тонъ;*
- секстою и септимою $= \frac{5}{3} : \frac{15}{8} = \frac{9}{8}$, т. е. *большой тонъ;*
- септимою и октавою $= \frac{15}{8} : 2 = \frac{16}{15}$, т. е. *большой полутонъ;*

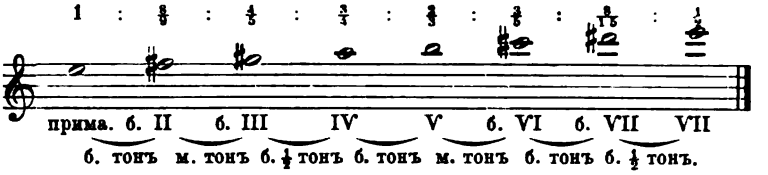
Всѣ акустическіе законы, неизмѣнные въ своихъ дѣйствіяхъ и послѣдствіяхъ, *имѣютъ равномѣрную силу въ двоякомъ направленіи.* Напр. извѣстно, что, если отношеніе двухъ струнъ, по длинѣ ихъ $= 1 : \frac{3}{2}$, то послѣдняя, длиннѣйшая струна даетъ звукъ *нижней квинты* отъ звука первой струны. Ясно также что, если мы возмемъ обратное отношеніе, т. е. примемъ за исходную точку т. е. *за приму* звукъ *длиннѣйшей* струны, то получимъ отношеніе $\frac{3}{2} : 1 = 3 : 2 = 1 : \frac{2}{3} = 2 : \frac{4}{3}$, въ которомъ величины $\frac{2}{3}$ и $\frac{4}{3}$ представляютъ также рацію *квинты*, но уже не *нижней*, а *верхней.*

Слѣдовательно рація *верхняго* интервалла есть только *обращеніе раціи нижняго интервалла* и наоборотъ.

Итакъ, чрезъ простое обращеніе вышепоказанныхъ рацій, получаемъ:

величину $\frac{8}{9}$, какъ рацію *верхней большой секунды;*
- $\frac{4}{5}$ - - *верхней большой терціи;*
- $\frac{3}{4}$ - - *верхней кварты;*
- $\frac{2}{3}$ - - *верхней квинты;*
- $\frac{3}{5}$ - - *верхней большой сексты;*
- $\frac{8}{15}$ - - *верхней большой септимы;*
- $\frac{1}{2}$ - - *верхней октавы.*

Составляя изъ этихъ отношеній звукорядъ отъ какого либо даннаго звука, мы очевидно должны получить тотъ же *естественный*, *гармонически-связный* звукорядъ, только въ *обратныхъ* отношеніяхъ, т. е. *въ направленіяхъ въ противоположную сторону;* напр.

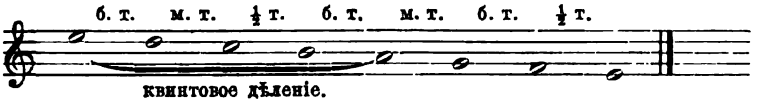


Въ этомъ звукорядѣ видится строй *лидійскаго* октахорда. Итакъ *основными діапазонными видами* являются: *дорійскій*, строющійся *сверху внизъ*, и *лидійскій*, строющійся *снизу вверхъ*, *по одной и той же, неизмѣнной*, и *единственно естественной формулѣ:*

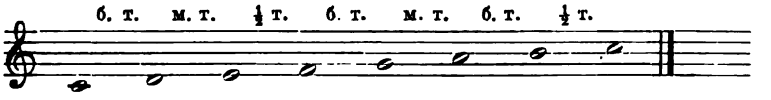
— б. т. — м. т. — б. ½ т. — б. т. — м. т. — б. т. — б. ½ т.*) —

Діапазонные виды, какъ извѣстно, могутъ быть построены во *всѣхъ* тональностяхъ. Изберемъ напр. *гиполидійскую* тональность, которая въ своемъ изображеніи нынѣшними нотами не принимаетъ никакихъ знаковъ измѣненій.

1. *Дорійскій октахордъ*, по *нисходящему* строю:



2. *Лидійскій октахордъ*, по *восходящему* строю:

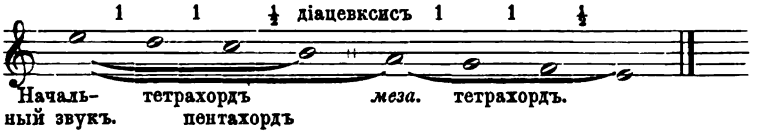


Сообразно съ эллинскимъ ученіемъ, *меза* діапазоннаго вида получается чрезъ квинтовое дѣленіе потому, что *квинта* есть *кварта* съ прибавкою *діацевктическаго тона*. Слѣд. *мезою*, въ

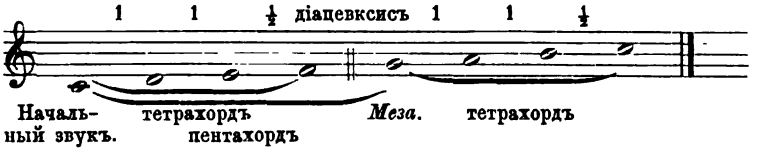
*) б. означаетъ *большой;* м. — *малый;* т. — *тонъ*.

каждомъ изъ двухъ основныхъ октахордовъ, долженъ быть первый звукъ, лежащій *за діацевктическимъ тономъ*, считая отъ начальнаго звука, которымъ является въ *дорійскомъ* октахордѣ — *высшій*, а въ *лидійскомъ* октахордѣ — *низшій* звукъ всего ряда.

1. *Дорійскій* октахордъ:

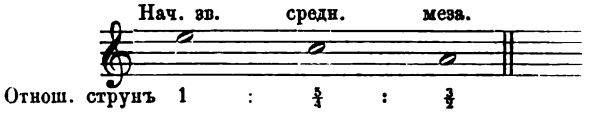


2. *Лидійскій* октахордъ:



2. Основныя гармоніи звукорядовъ вообще.

Мы уже нашли, что между *начальнымъ звукомъ* звукоряда и *квинтою* отъ него (смотря по строю: или нижнею или верхнею), слѣд. между начальнымъ звукомъ и *мезою*, — среднимъ звукомъ, вслѣдствіе интеркаляціи, появляется *большая терція* начальнаго звука.



Большая терція или *двутонный**) *интервалъ вовсе не считался у эллиновъ диссонансомъ***) въ смыслѣ нынѣшней музыки, какъ по сію пору ошибочно полагали, потому что слово *діафонія* (разладъ) означало у нихъ вообще: взаимное отношеніе

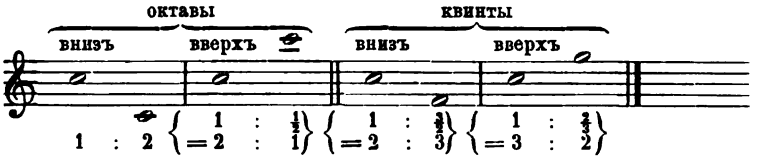
*) δίτονος, см. выпускъ 1. стр. 7.

**) Что̀ будетъ подробнѣе объяснено и доказано нѣсколько далѣе въ этой же главѣ.

двухъ звуковъ, которые не выказываютъ собою »*сгмфоническаго сліянія* (χρᾶσις).

Въ своей музыкальной теоріи, эллины, на точныхъ, акустическихъ данныхъ, называли *созвучіями* или *сгмфоніями* только тѣ интервалы, которые по простотѣ своихъ отношеній (1 : 2 и 2 : 3, и наоборотъ 2 : 1 и 3 : 2) въ своемъ одновременнемъ звучаніи оказываются *какъ бы сліяніемъ одного звука съ другимъ*«.*) Вакхій, повторяя это толкованіе, прибавляетъ: »пѣніе при этомъ какобы не превышается ни высшимъ (звукомъ) противъ низшаго, ни низшимъ противъ высшаго«.**)

И дѣйствительно, если запоемъ, или заиграемъ (на смычковомъ инструментѣ), послѣдовательно ли другъ за другомъ, или же одновременно слѣдующіе интервалы:



то въ первомъ случаѣ (т. е. при послѣдовательномъ звучаніи) услышимъ разность не въ характерѣ звуковъ а въ *мѣстоположеніи* голоса (τόπος φιονῆς); услышимъ, что одинъ звукъ лежитъ выше, другой ниже. Во второмъ же случаѣ (т. е. при одновременномъ звучаніи) оба звука покажутся намъ вполнѣ слившимися въ *совершенно сплошную однохарактерную звуковую массу*. Это явленіе особенно рѣзко выдается на октавахъ. Поэтому въ пѣніи и въ оркестровой игрѣ, мелодія сплошь и рядомъ усиливается не только унисономъ, но и высшею или низшею октавою, а иногда и обѣими октавами. *Никомахъ* называетъ октаву »наипріятнѣйшею сумфоніею«.***)

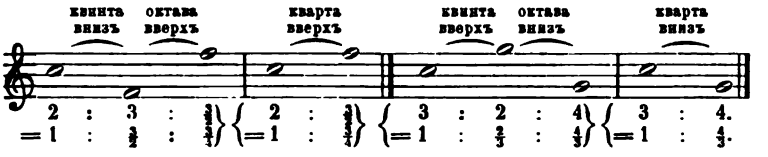
Перенеся *нижнюю квинту* на октаву выше, или *верхнюю квинту* на октаву ниже, получимъ въ первомъ случаѣ *верхнюю*, а во второмъ — *нижнюю кварту*.

---

*) Псевдо-Евклида »введеніе въ гармонію« (Мейбомія изд. стр. 8.)

**) См. *Вакхія* »введеніе въ гармонію« (изд. Мейбомія стр. 2.)

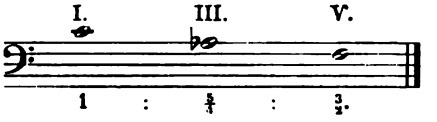
***) καταχορεστάτη συμφωνία. См. *Никомаха* »руководство« (изд. Мейбомія стр. 9.)



Интервалъ кварты также считался *симфоніею;* да и дѣйствительно онъ выказываетъ тотъ же характеръ *»сліянія« съ примою.*

Совершенно иное гармоническое свойство выказываютъ *терціи*, и не только въ отношеніи къ примѣ, но и къ квинтѣ.

Отношеніе *ди́тона* или большой терціи, какъ мы нашли выше посредствомъ интеркаляціи, выражается раціею 4 : 5, или 1 : $\frac{5}{4}$ (въ нисходящей гаммѣ).



Ди́тонъ относится къ *примѣ* = $\frac{5}{4}$: 1 = 5 : 4; а къ *квинтѣ* = $\frac{5}{4}$: $\frac{3}{2}$ = 5 : 6. Эти отношенія не такъ просты какъ отношенія 2 : 3 или 3 : 4. Уже поэтому одному нельзя было эллинамъ (разбиравшимъ музыкальныя ощущенія съ очень тонкою математическою точностію) поставить терцію въ одну и туже категорію съ квинтою и квартою. Обратимъ также вниманіе на происхожденіе звуковъ изъ одной и той же струны, или изъ дѣленій кано́на.

Отъ дѣленія струны на двѣ равныя части получаемъ изъ каждой половины одинъ и тотъ же звукъ, *унисонъ.* Раздѣливъ струну на 3 части, находимъ, что 2 части даютъ звукъ на *октаву ниже* звука 3-й части, потому что двѣ части относятся къ 3-ей = 2 : 1. — Это *октавное созвучіе* эллины признавали сладчайшимъ и полнѣйшимъ, и называли преимущественно предъ другими созвучіями: *антифоніею.**) Интеркалируя антифонное созвучіе 1 : 2, мы получили отношеніе *квинтовое* и *квартовое,* и изъ нихъ вмѣстѣ, *октавное:*

---

*) ἀντιφωνία, противогласіе, отвѣтный звукъ.

$$2:3:4 \text{ т. е. } 2:3 \text{ и } 3:4$$
$$\text{или } 1:\tfrac{3}{2} \text{ и } 1:\tfrac{4}{3}.$$
$$\text{а } \tfrac{3}{2} \times \tfrac{4}{3} = 2.$$

Средніе интервалы между примою и ея *антифоніею* назывались *сгмфоніями*, и въ гармоническомъ отношеніи (какъ производные изъ *антифоніи*) были менѣе *созвучны*, чѣмъ антифонія.

Отношеніе *двухъ терцій* въ свою очередь (какъ мы видѣли) получается изъ интеркаляціи *квинтоваго* отношенія:

$$2:3 = 4:6;$$
$$\text{а съ интеркаляціею: } 2:\tfrac{5}{2}:3 = 4:5:6,$$
$$\text{т. е. } 4:5 \text{ и } 5:6, \text{ или } 1:\tfrac{5}{4} \text{ и } 1:\tfrac{6}{5},$$

а вмѣстѣ эти отношенія составляютъ *квинту*, т. е. *сгмфонію* только, а не *антифонію*.

$$\tfrac{5}{4} \times \tfrac{6}{5} = \tfrac{3}{2}.$$

Итакъ, если интеркаляціонное отношеніе среди *антифоніи* не жожетъ само считаться *антифоніею*, то конечно не принадлежитъ къ той же категоріи и интеркаляціонное отношеніе среди *сгмфоніи*. Вотъ единственная причина, почему эллины *не могли* называть, и *не называли терцій сгмфоніями*.

Къ тому же и дѣйствительно, на практикѣ, *терція* не выказываетъ такого полнѣйшаго сліянія съ примою какъ квинта, что̀ въ особенности подтверждается тѣмъ, что и въ нынѣшней музыкѣ, *характеристикою трезвучія* считается не *квинта*, а *терція*.*)

*) Чѣмъ болѣе сливаются два звука въ одну общую звуковую массу, тѣмъ менѣе *сливаніе* это (κρᾶσις, σύγκρασις) можетъ считаться *характеристическою примѣтою* аккорда. *Отличіемъ* или *особенностію созвучія* въ состояніи служитъ именно только такой интервалъ, который, хотя и *призвученъ* (парафоненъ) основному звуку, *не тѣряетъ*, *однакоже*, *вполнѣ своего разнозвучія* (діафонію). Это происходитъ отъ присущихъ каждому звуку *собственныхъ его акустическихъ призвуковъ* (составляющихъ квинты и большія терціи). Если эти призвуки призвучнаго къ *основному звуку* интервала имѣются въ *естественномъ звукорядѣ основнаго* звука, то самый этотъ интервалъ *болѣе сливается*, а потому и *менѣе характеренъ* (менѣе самостоятеленъ) чѣмъ тотъ, терція или квинта котораго *не встрѣчается* въ естественномъ звукорядѣ основнаго звука. Такъ на пр. въ трезвучіи: *Do*, *Mi*, *Sol*, — призвуки отъ *Sol*, т. е. звуки *Si*♮ и *Re* имѣются въ натуральной гаммѣ отъ *Do*, а изъ призвуковъ отъ *Mi*, терція *Sol*♯ *не встрѣчается* въ этой гаммѣ. Слѣдов. *квинта* отъ *Do*, т. е. звукъ *Sol*, *менѣе характеристическій*, нежели *терція* того же основнаго звука, т. е. звукъ *Mi*.

Но эллины не отвергали свойства терціи въ гармоническомъ отношеніи, и интервалъ *Дитона* (всегда отъ примы или отъ начальнаго звука гаммы) причислили къ *парафоніямъ*, т. е. къ *»призвукамъ«*. *Парафоніи*, говоритъ *Гавдентій*,*) суть (интервалы), которые, какъ *среднія созвучія между симфоніями* и *діафоніями* въ игрѣ на инструментахъ кажутся симфоническими. Вакхій ставитъ парафоніи даже наравнѣ съ симфоніями.**) Гавдентій затѣмъ прибавляетъ къ своему толкованію:***) какъ оно явствуетъ изъ *тритона* (чрезмѣрной кварты), *отъ паранпаты мезонъ до парамезы*, и изъ *дитона* (большой терціи), отъ *мезона діатона* (тоже что лиханонъ мезонъ) до *парамезы:*

трйтонъ дйтонъ

$\frac{15}{8} : \frac{1}{3}$, $\frac{5}{3} : \frac{4}{3}$,

$= 45 : 32.$ $= 4 : 5.$

О *тритонѣ* мы поговоримъ послѣ.

Какъ *Дитонъ*, такъ и *тріемитоній* (малая терція) даже *Клавдіемъ Птолемаіемъ*†) названы интервалами *»самыми близкими къ симфоніямъ«*, что̀ авторъ объясняетъ далѣе такъ:††) »послѣ *эпитрической раціи* (послѣ раціи кварты $3:4 = 1\frac{1}{3}$) являются *ближайшими къ согласію* (къ консонирующему отношенію) тѣ, которые составляютъ оное (согласіе) *соразмѣрными иперохами* (см. I. стр. $\frac{12}{13}$), т. е. *мѐньшіе изъ эпиморій:* (изъ интерваловъ, раціи которыхъ составляютъ отношенія *въ единицу съ одною изъ частей, на какія раздѣлена единица*)«. Такъ какъ *большія* эпиморіи составляютъ: *квинту* т. е. рацію

---

*) См. Гавдентія, Введеніе (изд. Мейбомія стр. 11 и 12.) »Παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου. ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι«.

**) См. его руководство какъ показано выше.

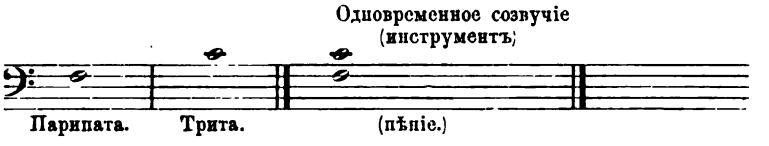
***) »ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται, ἀπὸ Παρυπάτης μέσων ἐπὶ Παραμέσην. καὶ ἐπὶ δύο τόνων, ἀπὸ Μέσης διατόνου ἐπὶ Παραμέσην«. —

†) Lib. I. Cap. VII. pag. 15. »ἐγγύτατοι τῶν συμφώνων«.

††) Lib. I. Cap. VII. pag. 16. »ἑξῆς δὲ μετὰ τὸν ἐπίτριτον λόγον γένοιν' ἂν ἐγγυτέρω τῆς ἰσότητος οἱ συντιθέντες αὐτὸν ἐν συμμέτροις ὑπεροχαῖς, τουτέστιν οἱ ἐλάττους τῶν ἐπιμορίων«. —

$\frac{3}{2}$ или $1\frac{1}{2}$, и *кварту*, т. е. рацію $\frac{4}{3}$ или $1\frac{1}{3}$, то *мѐньшія* эпиморіи, являющіяся *послѣ рацiи кварты* $1\frac{1}{3}$, суть рацiи: $1\frac{1}{4}$ или $\frac{5}{4}$, и $1\frac{1}{5}$ или $\frac{6}{5}$, т. е. *дитонъ* и *тріемитоній*, или *большая* и *малая терція*.

Существуютъ доказательства на то, что эллины дѣйствительно употребляли аккорды (одновременно нѣсколько интерваловъ). *Аѳенай*, со словъ перипатетика *Фанія*, передаетъ: »*Стратóникъ* Аѳинянинъ, какъ говорятъ, первый прибавилъ къ голой (т. е. одноголосой) игрѣ на киѳарѣ (лирѣ) многоструніе*). *Плутархъ* въ своемъ »трактатѣ о музыкѣ« (XIX), выхваляя старый строй пѣнія подъ названіемъ »спондейскій строй (σπονδειακὸς τρόπος), говоритъ:**) »древніе въ спондейскомъ строѣ избѣгали триты***) *не по невѣдѣнію* объ ней; употребленіе ея на инструментѣ очевидно. Ибо они не-незнали употребленія ея, когда пользовались ею симфонически съ парипатою«. — Напр. въ гуполидійской тональности (въ которой нота *La* прославваноменою):



Положимъ, что дѣло идетъ тутъ только о *квинтѣ*, а еще не о *Дитонѣ*. Но я и привожу этотъ примѣръ лишь въ доказательство того, что въ *глубокой уже древности* (Плутархъ говоритъ о времени до Терпандра), *эллинамъ вообще не было чуждо употребленіе одновременныхъ созвучій*. Указанія же на *многоголосіе вообще* встрѣчаются и у другихъ авторовъ. Такъ, между прочими, *Платонъ* полагаетъ необходимымъ »извлекать

---

*) Athen. Учен. Собѣс. XIII. 46. »Στρατόνικος ὁ Ἀθηναῖος δοκεῖ τὴν πολυχορδίαν ἐις τὴν ψιλὴν κιθάρισιν πρῶτος εἰσεννεγκεῖν...«

**) »Ὅτε δὲ οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο τῆς τρίτης ἐν τῷ σπονδειάζοντι τρόπῳ φανερὸν ποιεῖ ἡ ἐν τῇ κρούσει γινομένη χρῆσις. οὐ γὰρ ἄν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρυπάτην κεχρῆσθαι συμφώνος μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν«. (Πλουτάρχου περὶ μουσικῆς. Edit. R. Westphal. 1866) стр. 13. 14.

***) Тутъ предполагается пѣніе въ *дорійскомъ* ладѣ.

пріятность изъ звуковъ лиры, относительно ясности струнъ, и чтобы киѳаристъ и обучаемый передавали *звуки со звуками согласные;* а также чтобы изображали *инозвучіе* и *красивую фигуру* на мѣрѣ, мотивы ли то бряцающихъ струнъ или мелодія поэта,*) и равномѣрно, чтобы они противоставили *симфонически* и *антифонически полноту* (forte) — *неполнотѣ* (piano), и *скорость* (дробныя ноты) — *медленности* (выдерживаемымъ звукамъ), да *верхъ* — *низу* (высокіе звуки низкимъ) — —«.**)

Равномѣрно и *Аристотель* въ своихъ »задачахъ« (XIX. 39) разсуждаетъ о вопросѣ: »Отчего *созвучія* пріятнѣе *равнозвучій?*«***) и говоритъ между прочимъ:†) »какъ оно является иногда у сопровождающихъ пѣніе; ибо тѣ, которые на флейтахъ не играютъ въ унисонъ съ прочими, поворотомъ въ оный (т. е. въ унисонъ) *при окончаніи* доставляютъ гораздо болѣе наслажденія противъ той непріятности, какую они *предъ окончаніемъ* причиняли *диссонансами*«. Отсюда ясно вытекаетъ, что играющіе совмѣстно на разныхъ инструментахъ производили иногда даже и *диссонирующія созвучія, оканчивая только пьесу на омофоніи* (унисонѣ).

Въ дошедшихъ до насъ древне-эллинскихъ музыкальныхъ сочиненіяхъ, написанныхъ тогдашнею нотаціею, встрѣчаются ломанные аккорды (accords brisés) полными и правильными трезвучіями; такъ напр. въ образцахъ, которые приведены *неизвѣстнымъ авторомъ* трактата »о музыкѣ« (изданнаго *Беллерманомъ*) находятся слѣд. такты:

---

*) т. е. все равно, будетъ ли этотъ фигурный аккомпанементъ на лирѣ *импровизованъ* китаристомъ или же нарочито *предписанъ самимъ композиторомъ пѣсни.*

**) Legg. VII, 16. p. D, E — »Τούτων τοίνυν δεῖ χάριν τοῖς ᾠδόγγοις τῆς λύρας προσχρῆσθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορδῶν, τόν τε κιθαριστὴν καὶ τὸν παιδευόμενον, ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ ᾠδέγματα τοῖς ᾠδέγμασι. τὴν δ' ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἱεισῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελωδίαν ξυνθέντος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι, καὶ τάχος βραδυτῆτι, καὶ ὀξύτητα βαρύτητι σύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένους...«

***) »Διὰ τι ἥδιον ἐστι τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμοφωνου«.

†) »συμβαίνει γίνεσθαι καθάπερ τοῖς ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούουσι καὶ γὰρ οὗτα τα ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες ἐὰν εἰς ταυτὸν καταστρέφωσιν εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς«. —

(§ 98.) *) (§ 104.) **)

Преднамѣренное употребленіе здѣсь подобныхъ послѣдованій *съ значеніемъ настоящихъ трезвучій*, слишкомъ явно. Греки дѣйствительно употребляли (по крайней мѣрѣ въ инструментальной игрѣ), а слѣдовательно *признавали и теоретическую возможность и значеніе одновременныхъ созвучій*. На это указываютъ слѣд. два мѣста въ »Святоградцѣ«: ***) »Пѣніе исполняется или просто, или чрезъ *сліяніе* звуковъ (т. е. аккордомъ). Сліяніе (звуковъ) бываетъ тогда, когда воспроизводятся (звуки) *согласные* или *разгласные*. Сліяніе разгласныхъ (т. е. несогласныхъ) звуковъ называютъ »фрѵагмою« (неясный шумъ); а согласныхъ — »сѵмфоніею«. Въ пѣніи употребляется согласное сліяніе, въ партіяхъ же (на сопровождающихъ инструментахъ) и то и другое сліяніе. †) »При инструментальномъ сопровожденіи въ пѣснопѣніи самое выгодное — исполненіе октавою: оно обильно и богато сочетаніемъ созвучій, особенно »комписмами«. ††) Раз-

---

*) Знаки поставлены: C L ⊢. Это послѣдованіе въ томъ же примѣрѣ является *два раза;* во 2-й разъ оно служитъ *окончаніемъ* всей фразы, которая написана въ ré-mineur.

**) Тутъ знаки: L ∪ ∠. Мѣсто это въ началѣ примѣра.

***) На листѣ 19-мъ (на прав. стор.) »Τὰ μέλη ἢ ἁπλῶς ἢ κατὰ σύγκρασιν κρουομένων τῶν φθόγγων ἐξηχεῖται. Ἡ δὲ σύγκρασις γίνεται, συμφώνων ἢ διαφώνων κρουομένων. καὶ τὴν μὲν τῶν διαφώνων σύγκρασιν φρᾶγμα καλοῦσι, τὴν δὲ τῶν συμφώνων, συμφωνίαν. καὶ λαμβάνεται ἐπὶ μὲν τῶν ᾀσμάτων κράσις μόνη σύμφωνος, ἐπὶ δὲ τῶν μερῶν ἀμφοτέρα«. — σύγκρασις, сліяніе, смѣшеніе, совпаденіе: по *лат.* accordus, concentus.

Венсанъ (Vincent. Not. et extr. p. 260) замѣняетъ слово φρᾶγμα, словомъ φρύαγμα — шумъ не ясный, и считаетъ послѣднее болѣе подходящимъ къ настоящему смыслу предмета.

†) »Πρὸς τὴν τῶν ᾀσμάτων κροῦσιν λυσιτελεστέρα ἡ διὰ πασῶν. κράσει συμφωνιῶν περιττεύουσα καὶ πλεονεκτοῦσα, καὶ τοῖς κομπισμοῖς ἰδικῶς. Τριττὴ δὲ τούτων ἡ διαφορὰ. ἢ γὰρ βαρειῶν πρὸς βαρείας, ἢ βαρειῶν πρὸς ὀξείας, ἢ ὀξείων πρὸς ὀξείας«. —

††) »Κομπισμὸς«. Въ трактатѣ »Неизвѣстнаго« (Anonymos), изданномъ какъ *Беллерманомъ*, такъ и *Венсаномъ*, въ главѣ XVI »О фигурахъ пѣнія« (Περὶ τῶν τοῦ μέλους σχημάτων) Bellerm. pp. 19. No. 2. и д. pp. 84 и д. Vincent (Notes et extr. pp. 53 и д.) сказано (стр. 57): »Комписмосъ (т. е. пѣвческую фигуру этаго названія) мы понимаемъ такъ (Τὸν δὲ κομπισμὸν λέγομεν οὕτως):

личіе же созвучій троякое: или низкихъ (звуковъ) съ низкими, или низкихъ съ высокими, или высокихъ съ высокими«.

Итакъ едва ли еще можно поддерживать старую мысль о томъ, что эллинамъ, а за ними византійцамъ было совершенно неизвѣстно гармоническое значеніе *терціи*, особенно *большой* или *дитона*, т. е. интервалла *акустически раздѣляющаго пентахордъ* на двѣ подобныя (не равныя) части, какъ *квинта* раздѣляетъ *октаву*. Отъ теоретиковъ*) не могла укрыться эта все уменьшающаяся пропорція между каждыми 2-мя частями трехъ діатоническихъ интеркаляцій, т. е. *октавы*, *квинты* и *большой терціи*:

1 : 2 = 2 : 4 : — Интеркаляція : 2—3— 4;
2 : 3 = 4 : 6 ; — - 4—5— 6;
4 : 5 = 8 : 10 : — - 8—9—10;

Отъ первой интеркаляціи получаются интервалы: *квинты* $\frac{3}{2}$ и *кварты* $\frac{4}{3}$; ихъ разность $\frac{\frac{3}{2}}{\frac{4}{3}} = \frac{9}{8}$.

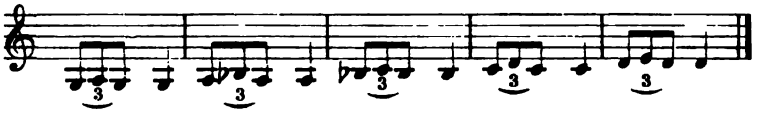
Отъ второй интеркаляціи получаются интервалы: *большой терціи* $\frac{5}{4}$ и *малой терціи* $\frac{6}{5}$; ихъ разность $\frac{\frac{5}{4}}{\frac{6}{5}} = \frac{25}{24}$.

Отъ третьей интеркаляціи получаются интервалы: *большаго тона* $\frac{9}{8}$ и *малаго тона* $\frac{10}{9}$; ихъ разность $\frac{\frac{9}{8}}{\frac{10}{9}} = \frac{81}{80}$.

Главнѣйшимъ интерваломъ, изъ двухъ величинъ отъ одной и той же интеркаляціи, считался *бо́льшій* интервалъ, а *ме́ньшій* считался произведеніемъ вычета *большей части изъ*

F X F, C X C, ∪ X ∪, ⊓ X ⊓, < X >,
των-νω, τεν-νε, τεν-νε, τεν-νε, τεν-νε,

т. е. въ переводѣ на наши ноты:

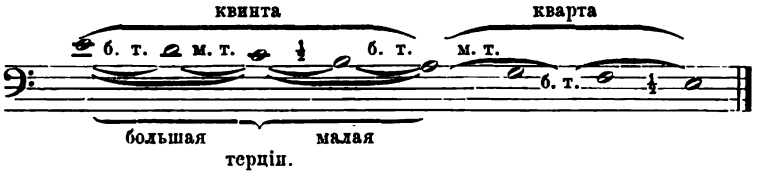


*) Выше уже было упомянуто, что вѣрныя отношенія эти найдены (въ 1-мъ вѣкѣ) *Клавдіемъ Дидимомъ*, а во II-мъ вѣкѣ приняты въ разсчетъ, для установленія *гиперохъ* въ различныхъ гаммахъ, *Клавдіемъ Птолемаїемъ* и *Ѳеономъ Смирнинскимъ*.

всего цѣлаго (посредствомъ дѣленія), что называлось *дедукціею.* Такимъ образомъ:

$$\frac{2}{1} = \frac{4}{3};\ \frac{3}{2} = \frac{6}{5} \text{ и } \frac{5}{4} = \frac{10}{9}.$$

Мéньшіе же интервалы каждой интеркаляціи, какъ *дедукціонныя* произведенія, *не подлежатъ интеркаляціи,* да и подлежать *не могутъ,* потому что интеркаляціонной средней величинѣ пришлось бы помѣститься *между ступенями діатонической гаммы, что противорѣчило бы естественнымъ законамъ діатоническаго строя.*



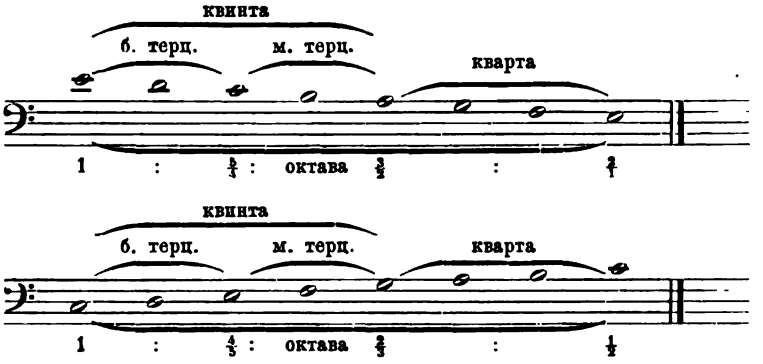
3 : 4 = 6 : 8. — интеркаляція: 6 : 7 : 8.
5 : 6 = 10 : 12. — - 10 : 11 : 12.

Между раціями *акустически вѣрно выведенныхъ ступеней естественной діатонической* гаммы нѣтъ рацій:

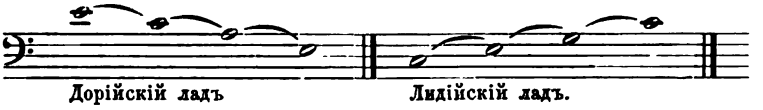
$\frac{7}{6}$, $\frac{8}{7}$, $\frac{11}{10}$, $\frac{12}{11}$. Хотя эти ступени также вычислены въ сочиненіи *Птолемаїя* (кн. II. гл. 14), какъ бы употреблявшіяся нѣкоторыми музыкантами въ гаммахъ »особенныхъ строевъ« (мягкаго рода, тоническаго рода, сглаженнаго рода), но это кажется, скорѣе-уступка со стороны строгаго теоретика, т. е. желаніе, приблизительно придать хотя какое-нибудь теоретическое основаніе различнымъ фантазіямъ своевольныхъ виртуозовъ, предпочитавшихъ нестѣснительный *Аристоксеновъ* методъ »*построенія гаммъ по собственному ощущенію, слухомъ*«. И я тѣмъ болѣе держусь этаго мнѣнія, что нынѣшняя акустика, основанная на тщательнѣйшихъ опытахъ (посредствомъ самыхъ усовершенствованныхъ приборовъ) совершенно совпадаетъ въ своихъ выводахъ съ вычисленіями *Дидгма*, который жилъ за цѣлое столѣтіе *до* Птолемаїя. Окончательно же можно убѣдиться въ этомъ мнѣніи еще изъ того, что въ интервалахъ *квинты* и *большой терціи* практика употребляла *средніе* интер-

валы, а о среднихъ интервалахъ для *кварты* и для *малой терціи* нигдѣ не упоминается. Поэтому и мы можемъ искать *настоящую гармоническую основу* и *настоящій смыслъ и значеніе* эллинскихъ октахордовъ единственно на основаніи *акустическихъ указаній Клавдія Дидгма.*

Въ двухъ вышенайденныхъ естественныхъ звукорядахъ и въ противуположныхъ ихъ направленіяхъ, по одному и тому же неизмѣнному гармоническому закону, основанному на самой природѣ звуковъ:



находимъ, что: октавы (1 и 2) и среднія *интеркаляціи* октавъ и квинтъ ($\frac{3}{2}$ или $\frac{2}{3}$) (т. е. квинта и большая терція $\frac{5}{4}$ или $\frac{4}{3}$) составляютъ *выдающіяся, господствующія ступени октахордовъ* и опредѣляютъ *характеръ* каждаго изъ нихъ:



Такое *сочетаніе основнаго звука* съ его *квинтою* и *среднимъ звукомъ*, происшедшее отъ *естественной интеркаляціи* октавнаго интервалла, называется: *трезвучіемъ*, или *тріестествогласіемъ.*

Вслѣдствіе естественнаго дѣленія интерваллов октавнаго и квинтоваго въ соотвѣтственномъ звукорядѣ, каждая группа этихъ главныхъ звуковъ поражаетъ нашъ слухъ преимущест-

венно предъ другими звуками. Это акустическое впечатлѣніе доступно всякому, кто мало-мальски не лишенъ чувства естественной послѣдовательности. Отъ этого становится весьма яснымъ, почему и въ какомъ смыслѣ эллины древнѣйшихъ эпохъ называли эти звукоряды *гармоніями*. И дѣйствительно въ звукорядѣ *дорійскаго* октахорда слышится столько же явственно *минорная гармонія*, сколько *мажорная* — въ *лидійскомъ* октахордѣ.

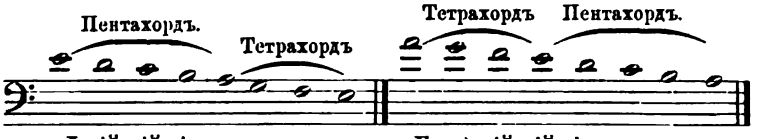
По акустическимъ законамъ, т. е. по законамъ *самой природы звуковъ*, существуетъ *одинъ только порядокъ для звукорядовъ или діапазонныхъ* видовъ, а именно:

— 1 т. — 1 т. — ½ т. — 1 т. — 1 т. — 1 т. — ½ т.

пентахордъ тетрахордъ.

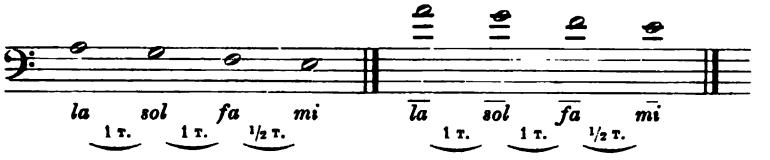
Самъ по себѣ онъ не можетъ служить источникомъ разнообразія діапазонныхъ видовъ, несмотря на то, что совершенно равноправно допускаетъ построеніе какъ *сверху внизъ, такъ и снизу вверхъ* (отъ чего и возникаютъ двѣ различныя гармоніи: мажорнаго и минорнаго характеровъ). И такъ спрашивается: *на какихъ же естественныхъ основаніяхъ появились прочіе діапазонные виды? и какія изъ нихъ вытекаютъ гармоніи?*

Гиподорійскій діапазонный видъ, какъ извѣстно, есть только *перестановка все того же основнаго дорійскаго діапазона:*

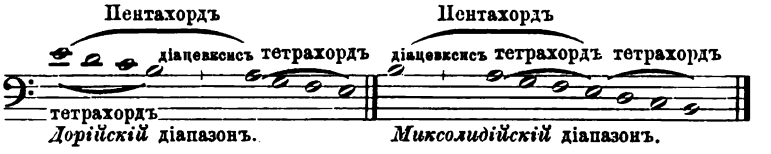


Дорійскій діапазонъ. *Гиподорійскій* діапазонъ.

Въ этихъ двухъ діапазонахъ *одинъ и тотъ же общій пентахордъ*, а *тетрахорды*, служащіе дополненіемъ тому и другому діапазону, различаются *единственно только звуковою высотою*, но совершенно *тождественны по формаціи своихъ ступеней, составляя антифонію:*

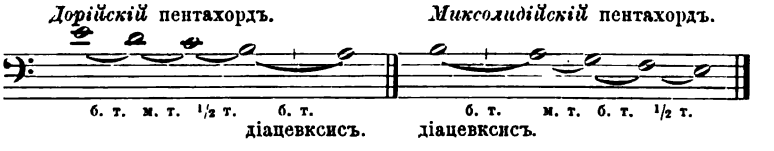


Совершенно другое представляетъ намъ сравненіе *миксолидійскаго* діапазона съ *дорійскимъ:*

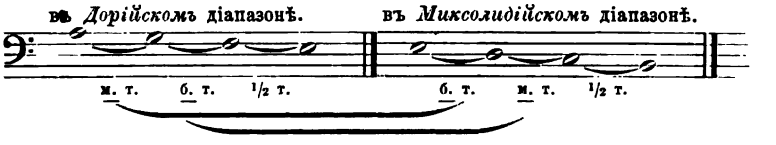


Въ тѣснѣйшемъ смыслѣ, оба діапазона имѣютъ одинъ тетрахордъ *общій* (*la, sol, fa, mi*), а другой — *антифонный;* но въ *дорійскомъ* ладу тетрахордъ *la, sol, fa, mi* составляетъ отдѣльную часть октавы, а въ *миксолидійскомъ* — часть *пентахорда.* На это указываетъ звукъ, прибавленный сверху къ основному тетрахорду чрезъ діацевктическій интервалъ. Наоборотъ тетрахордъ *mi, re, do, Si* въ *миксолидійскомъ* діапазонѣ оказывается *самостоятельною* частію, а *антифонія* его (*mi, re, do, si*) въ *дорійскомъ* ладу составляетъ *часть пентахорда.*

Къ тому же *миксолидійскій пентахордъ, расположеніемъ своихъ ступеней,* рѣзко отличается отъ *дорійскаго пентахорда:*



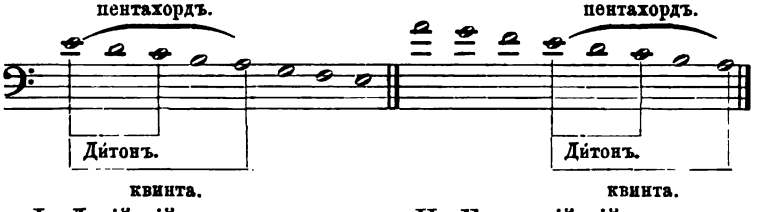
Равномѣрно несходны и *добавочные тетрахорды* (по величинѣ первыхъ двухъ интерваловъ):



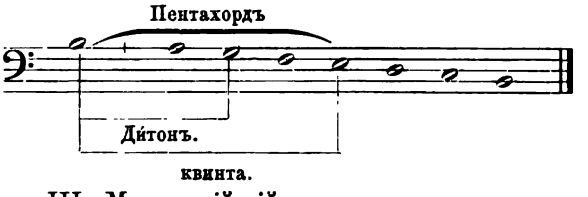
Это происходитъ оттого, что въ *самихъ діапазонахъ 1-й тетрахордъ*, — составляющій вмѣстѣ съ діацевктическимъ топомъ, *пентахордъ*, — вовсе не равенъ *2-му самостоятельному тетрахорду.*

Поэтому, *миксолидійскій* діапазонъ, хотя по *главному основанію* своему (т. е. по *системѣ* тетрахорднаго *расположенія*) и принадлежитъ къ діапазонамъ, *строющимся сверху внизъ*, т. е. къ октахордамъ *минорнаго характера*, но, по *своеобразному пентахорду*, обнаруживаетъ *нѣкоторую самостоятельность*. Въ *пентахордѣ* же заключается *основная гармонія каждаго діапазона.*

Слѣдующіе интервалы составляютъ гармонію въ каждомъ изъ *трехъ вышеназванныхъ октахордовъ нисходящаго строя:*



I. Дорійскій ладъ. II. Гуподорійскій ладъ.



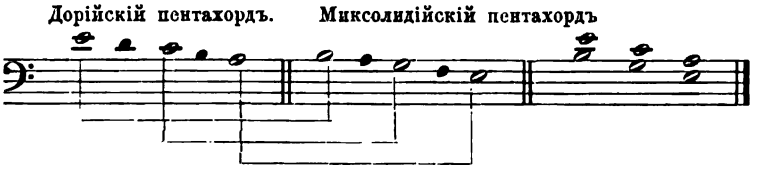
III. Миксолидійскій ладъ.

Таково, по видимому, основаніе почему эллины, съ самыхъ древнихъ временъ, признавали за миксолидійскимъ ладомъ *самобытную гармонію.*

Итакъ *дорійскій* и *гѵподорійскій* діапазоны основаны на одной и той же (общей) *минорной* гармоніи, а *миксолидійскій* діапазонъ основанъ на гармоніи, хотя также *минорной по характеру*, но совсѣмъ *иной по звукамъ.*

Дорійскій и *гѵподорійскій* лады разнятся между собою тѣмъ, что *высшій изъ трехъ гармоническихъ* членовъ оказывается въ первомъ ладу *начальнымъ* (сверху) звукомъ звукоряда, а во второмъ ладу *среднимъ; низшій членъ гармоніи* въ дорійскомъ діапазонѣ — *среднимъ* звукомъ, между тѣмъ, какъ въ гѵподорійскомъ октахордѣ онъ является *окончательнымъ* (снизу) звукомъ.

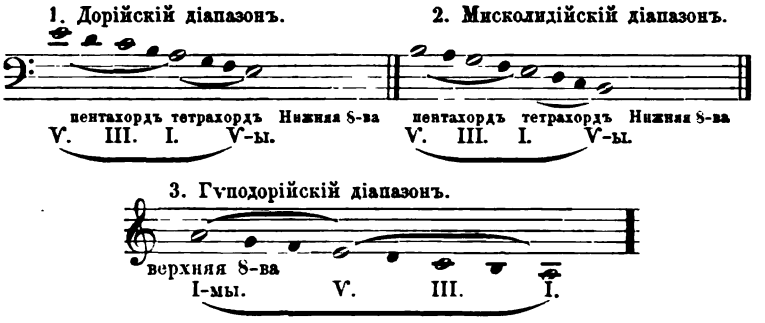
Въ *миксолидійскомъ* же діапазонѣ гармоническіе члены расположены сходно съ *дорійскимъ* діапазономъ, только на *кварту ниже:*



Отношеніе же *нижней кварты* есть *обращеніе квинтоваго отношенія кверху.* По нынѣшнему выраженію *гармонія миксолидійская* относится къ *гармоніи дорійской* (или — что все равно гѵподорійской) какъ *трезвучіе верхней доминанты къ трезвучію тоники.*

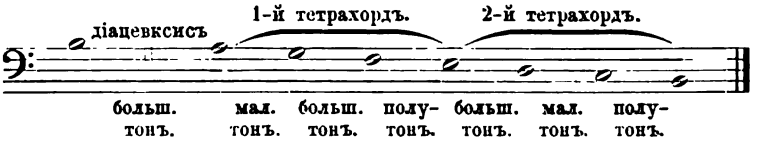
Верхняя доминанта находится съ тоникою всегда въ отношеніи *верхней квинты къ единицѣ* ($\frac{3}{2} : 1 = 2 : 3 = 1 : \frac{3}{2}$); и потому во *всякомъ трезвучіи,* изъ *квинтоваго* (крайняго) и *терціоннаго* (средняго) отношеній, *верхній членъ квинтоваго* отношенія содержитъ *квинту,* а *нижній членъ — основный звукъ трезвучія.* Изъ этого же вытекаетъ далѣе, что въ *каждомъ* книзу построенномъ *діапазонѣ*, въ которомъ *пентахордъ* лежитъ *выше тетрахорда, квинта его основной гармоніи*

является крайнимъ (кверху) звукомъ всего звукоряда, а въ тѣхъ діапазонахъ, въ которыхъ *пентахордъ ниже тетрахорда, крайній книзу звукъ* необходимо долженъ быть *основнымъ звукомъ господствующей гармоніи.**)



Итакъ различіе *двухъ неодинаково расположенныхъ діапазонныхъ видовъ, имѣющихъ однакоже общую гармонію*, состоитъ въ томъ, что одинъ октахордъ распредѣленъ *между (верхнею) квинтою гармоніи и нижнею октавою этой квинты*, а другой между *основнымъ звукомъ гармоніи и верхнею октавою его.*

Въ *миксолидійскомъ* діапазонѣ:



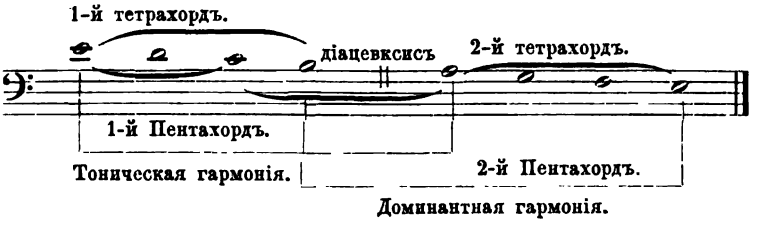
1-й тетрахордъ, входящій въ составъ пентахорда, собственно есть *2-й тетрахордъ основнаго дорійскаго лада*, а *2-й тетрахордъ миксолидійскаго* діапазона есть *1-й тетрахордъ Дорійскаго.* Разница состоитъ только въ томъ, что въ одномъ тетрахордѣ *1-я ступень* составляетъ *большой*, *2-я же — малый* тонъ; а въ другомъ тетрахордѣ — *наоборотъ.* Итакъ, хотя отношенія *квинты* и *терціи въ пентахордѣ миксолидійскаго лада* не измѣняются, но устройство *самого пентахорда* — не

*) Въ слѣд. примѣрахъ (и конечно далѣе также) я стану обозначать римскими цифрами: I—*основной звукъ*; III—*терцію*; V—*квинту* гармоніи.

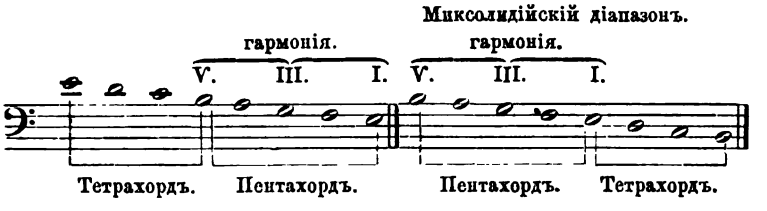
первобытно и образовалось *не изъ естественной интеркаляціи, а изъ перестановки только тетрахордовъ основнаго*, т. е. *дорійскаго діапазона*. Слѣдовательно *миксолидійскій* октахордъ можетъ имѣть *гармоническое значеніе* лишь по *принадлежности къ дорійскому ладу и зависимости отъ него*, что и совпадаетъ съ отношеніемъ его гармоніи къ гармоніи дорійской, потому что аккордъ *доминанты*, по законамъ природы, всегда подчиненъ аккорду *тоники*.

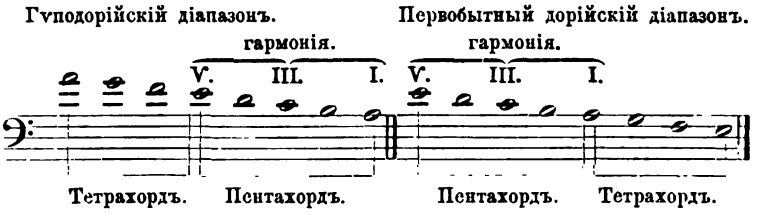
Изъ этого же вытекаетъ, что, по природѣ звуковъ, *въ каждомъ ладу существуютъ два рода тетрахордовъ* и *пентахордовъ: главный*, составляющій *основу тонической гармоніи*, и *второстепенный*, составляющій *основу доминантной гармоніи*.

Дорійскій ладъ.



Если въ *дорійскомъ* октахордѣ примемъ за основаніе гармоніи не 1-й, а *2-й пентахордъ*, то ясно, что этотъ октахордъ представится не какъ *настоящій* или *первобытный дорійскій діапазонный видъ*, а только какъ *перестановка миксолидійскаго діапазона*, относящаяся къ послѣднему точно также, какъ *гиподорійскій діапазонъ* къ *дорійскому*.





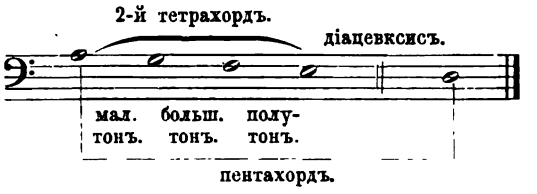
Для различія этихъ *двухъ гармоническихъ значеній* дорійскаго звукоряда, греки называли его, когда *гармонія* была *тоническая* (на *мезѣ* основанная) *дорійскимъ діапазономъ;* а когда гармонія была *верхне-доминантная* (основанная на Гу-патѣ-мезонъ) — *гипомиксолидійскимъ* діапазономъ. Слѣдовательно *дорійскій* и *гипомиксолидійскій* діапазоны, хотя *тождественны мелодически, гармонически различны.*

Такъ какъ *пентахордъ* получается отъ *прибавленія діацевктическаго интервалла къ тетрахорду*, то естественные законы допускаютъ прибавленіе этаго интервалла съ какого угодно края тетрахорда, *если только тому не препятствуетъ поступенный порядокъ самого лада.*

Имѣя въ виду послѣднее условіе (т. е. *неприкосновенность* поступеннаго порядка даннаго лада), мы тотчасъ найдемъ, что *первый или главный тетрахордъ дорійскаго лада* не допускаетъ прибавленія *діацевктическаго тона сверху* (или впереди, по строю), потому что звукъ, находящійся *сверху* предъ начальнымъ звукомъ этаго тетрахорда, *по строю лада*, лежитъ только на $\frac{1}{2}$ тона выше (*fa—mi*). За то *вторый тетрахордъ* (*la—sol—fa—mi*) допускаетъ прибавленіе діацевктическаго интервала *сверху* (*si—la—sol—fa—mi*), и *снизу* (*la—sol—fa—mi—re*). потому что между *нижайшимъ звукомъ тетрахорда* (*mi*) *и послѣдующимъ затѣмъ книзу* (по порядку самого лада) *звукомъ* (*re*) *существуетъ самъ по себѣ уже интервалъ большаго тона.* Ибо звукъ этотъ (*re*) есть *нижняя октава* отъ секунды ($\frac{9}{8}$) (*re*) лада, слѣдовательно имѣетъ рацію $\frac{9}{8} \times 2 = \frac{9}{4}$. Такъ какъ рація *октавы* (*mi*) отъ *примы лада* (*mi* = 1) есть величина 2, то получается отношеніе:

$$mi : re = 2 : \tfrac{9}{4} = 1 : \tfrac{9}{8},$$

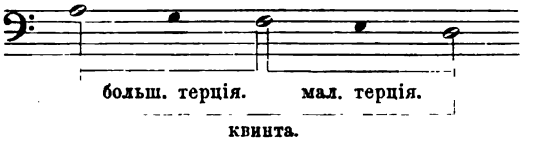
что̀ и даетъ рацію *большаго* или *діацевктическаго тона.*



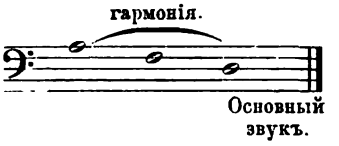
Этотъ пентахордъ, *въ отношеніи къ самому ладу не главный,* а *второстепенный;* это вытекаетъ само собою изъ вышесказаннаго, и не требуетъ, конечно, дальнѣйшаго доказательства.

Но мы видимъ, что между 1-ою (по строю лада) или *верхнею* ступенью и 3-ей ступенью этаго пентахорда, существуетъ *интервалъ малаго тона, помноженный на интервалъ большаго тона:* $\frac{10}{9} \times \frac{9}{8} = \frac{5}{4}$, т. е. существуетъ *интервалъ дитона* или *большой терціи;* а между этой третьей и пятой ступенью существуетъ *интервалъ полутона, помноженный на интервалъ большаго тона:* $\frac{16}{15} \times \frac{9}{8} = \frac{6}{5}$ т. е. интерваллъ *тріемитонія* или *малой терціи.*

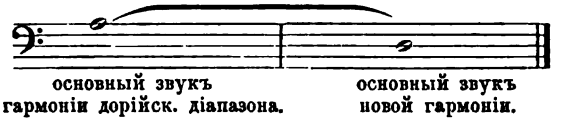
Слѣдовательно между 1-й и 5-й ступенями оказывается *интервалъ большой терціи, помноженный на интервалъ малой терціи,* $\frac{5}{4} \times \frac{6}{5} = \frac{3}{2}$, т. е. *интервалъ квинты.* Итакъ 1-я, 3-я и 5-я ступени этого пентахорда составляютъ *правильную минорную гармонію.*



Основнымъ звукомъ этой гармоніи, какъ мы нашли уже выше, долженъ быть *нижайшій изъ двухъ звуковъ, образующихъ квинту,* слѣдовательно *звукъ, лежащій на большой тонъ ниже крайняго звука* (снизу) *основнаго дорійскаго діапазона.*

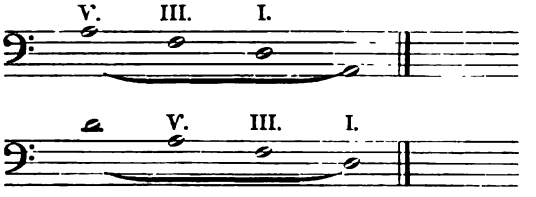


Сравнимъ основный звукъ этой новой гармоніи, съ основнымъ звукомъ гармоніи дорійскаго діапазона:

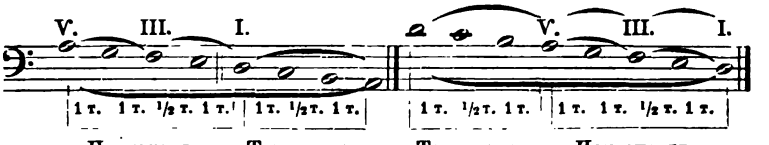


Основный звукъ дорійской гармоніи относится къ основному звуку вновь найденной гармоніи, какъ *тоника* къ *нижней квинтѣ*, или къ нижней *доминантѣ*. Слѣдовательно вновь полученный пентахордъ *основанъ на гармоніи нижней доминанты отъ мезы дорійскаго діапазона.*

По примѣру либо *дорійской*, либо *гиподорійской* гармоніи, можемъ къ этой новой гармоніи прибавить или *нижнюю октаву отъ квинты гармоніи*, или *верхнюю октаву отъ основнаго звука:*



Вставляя въ промежутки между членами гармоніи, *преходящими звуками*, остальные звуки дорійскаго лада, получаемъ слѣдующіе два діапазона:



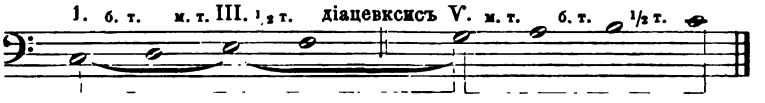
Пентахордъ. Тетрахордъ. Тетрахордъ. Пентахордъ.

Добавочные тетрахорды въ обоихъ діапазонахъ выказываютъ строй, который (какъ намъ извѣстно изъ 1-го отдѣла) греки приписывали *фригійскому ладу*.

Не вдаваясь въ дальнѣйшій анализъ *фригійскаго* лада, мы можемъ, однакоже, и теперь убѣдиться въ томъ, что онъ возникаетъ не такъ, какъ дорійскій и лидійскій лады, т. е. не непосредственно изъ естественныхъ построеній звукорядовъ (вслѣдствіе дѣленія струны), а есть только *слѣдствіе перестановки отдѣльныхъ частей звукоряда, имѣющаго первобытное устройство и происшедшаго непосредственно изъ дѣленія струны.*

Мы разсматривали доселѣ только гаммы и гармоніи, изъ *дорійскаго* первобытнаго діапазона, т. е. изъ звукоряда, который получается отъ простѣйшаго, на основаніи законовъ звуковой природы, построенія *по направленію сверху внизъ.* Обратимся теперь къ анализу звукоряда, который получается подобнымъ же простѣйшимъ и естественнымъ построеніемъ, въ *противуположномъ направленіи*, т. е. *снизу вверхъ.*

Этотъ звукорядъ, какъ мы уже нашли, есть *лидійскій діапазонный видъ. Мелодическое* и *гармоническое* устройство его таково:



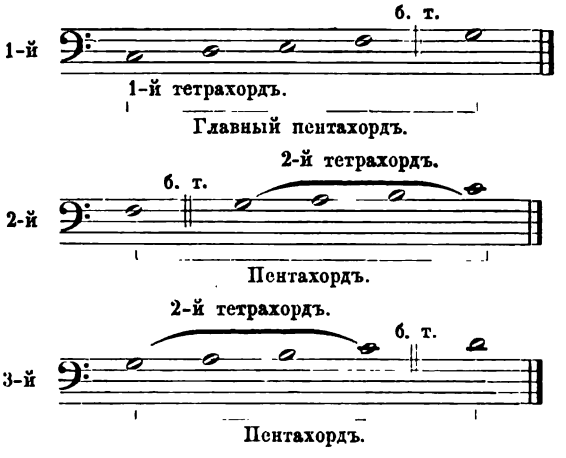
Пентахордъ. Тетрахордъ.

Этотъ звукорядъ построенъ по тѣмъ же естественнымъ интеркаляціоннымъ законамъ, какъ и дорійскій (основный) діапазонъ. Всѣ акустическіе законы, по неизмѣнности своей, *сохраняютъ всегда одинаковое дѣйствіе на оба направленія звуковаго пространства*, т. е. *не только сверху внизъ, но также и снизу вверхъ.* Посему весьма ясно и *совершенно неоспоримо*, что *всѣ варіанты и перестановки*, какія естественнымъ образомъ (по самой природѣ звуковъ) допускаетъ *дорійскій* звукорядъ, *удобно примѣняются также* и къ *лидійскому* звукоряду, только *всегда*

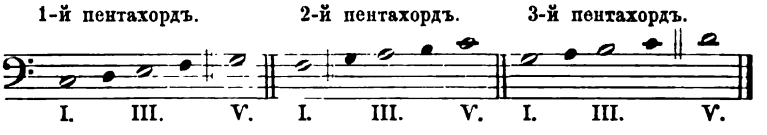
въ противуположномъ направленіи. На этомъ основаніи и въ *лидійскомъ* діапазонѣ:

во 1-хъ Тетрахорды устроены *неравномѣрно:*

во 2-хъ. Пентахорды — трехъ родовъ; *одинъ* — когда діацевктическій тонъ слѣдуетъ *за послѣднимъ* (высшимъ) *звукомъ 1-го тетрахорда; другой* — когда діацевктическій тонъ поставляется *предъ* начальнымъ (низшимъ) звукомъ 2-го тетрахорда, и *третій* — когда діацевктическій тонъ слѣдуетъ *послѣ* послѣдняго (высшаго) звука 2-го тетрахорда.

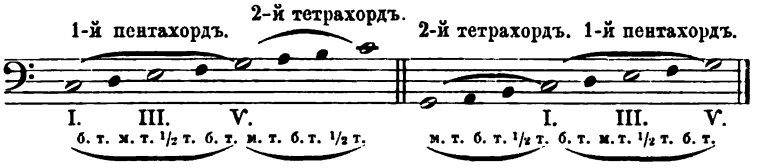


въ 3-хъ. Каждый пентахордъ имѣетъ *своеобразную гармонію. Основнымъ и начальнымъ звукомъ ея* служитъ *низшій звукъ*, а *квинтою — высшій* звукъ пентахорда, *средній* же звукъ группы всегда будетъ *дітонъ* или *большая терція отъ основнаго звука.*



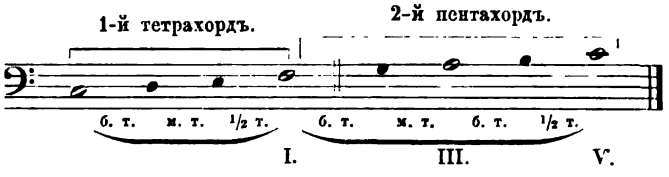
Гармонія 1-го пентахорда должна быть *гармоніею тоники лидійскаго лада; гармонія 2-го пентахорда — гармоніею нижней доминанты;* а *гармонія 3-го пентахорда — гармоніею верхней доминанты* того же лидійскаго лада.

въ 4-хъ. Если, *оставляя 1-й пентахордъ на мѣстѣ,* перенесемъ *добавочный* или *2-й тетрахордъ въ нижнюю антифонію:*

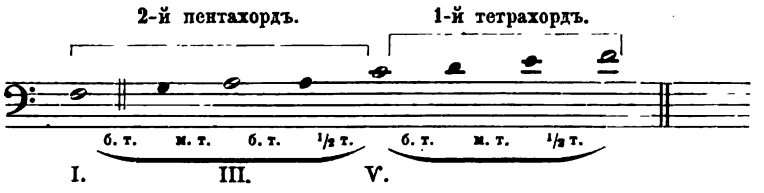


то получимъ звукорядъ, основанный на тонической же гармоніи, съ тою разницею, что *главный* или *основной лидійскій* діапазонъ имѣетъ *предѣлами: тонику* (или основный звукъ гармоніи) и *верхнюю октаву ея,* а новый октахордъ ограничится *нижнею квартою* и *верхнею квинтою,* или другими словами: будетъ имѣть крайнимъ звукомъ *сверху: верхнюю квинту отъ тоники,* а *снизу: нижнюю октаву этой квинты.* Новый діапазонный видъ по строю своему соотвѣтствуетъ *гиперлидійскому октахорду* эллиновъ. У самыхъ древнихъ эллинскихъ авторовъ онъ иногда назывался *гипоно-лидійскимъ.*

въ 5-хъ. Если же, при дѣленіи лидійскаго звукоряда посредствомъ *2-го пентахорда,* оставимъ 1-й тетрахордъ на своемъ мѣстѣ, то получимъ звукорядъ *лидійскаго характера,* основанный на гармоніи *нижней доминанты,* а не на *тоникѣ* лада, какъ видно изъ примѣра:

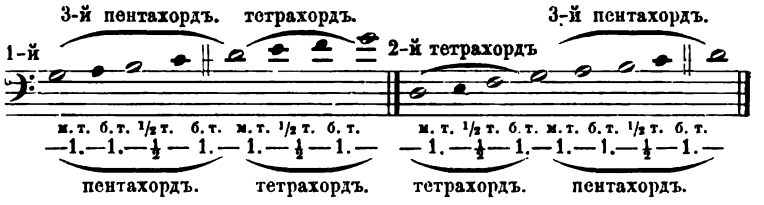


Въ 6-хъ. Если, оставляя *2-й пентахордъ на своемъ мѣстѣ.* перенесемъ *1-й* или *главный тетрахордъ въ верхнюю антифонію:*



то получимъ діапазонъ, основанный также на *нижней доминантѣ лидійскаго лада.* Этотъ октахордъ оказывается *гиполидійскимъ* діапазоннымъ видомъ.

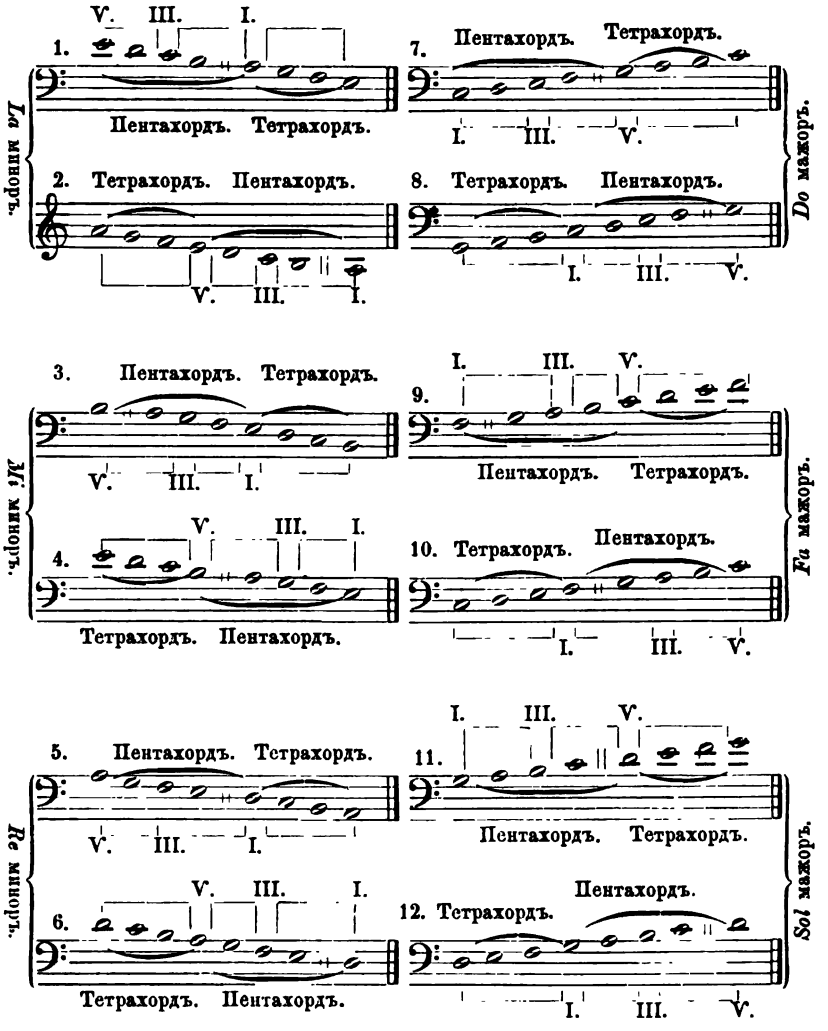
Въ 7-хъ. Если оставляя *3-й пентахордъ на своемъ мѣстѣ* добавимъ его до *октахорднаго объема еще тремя ступенями сверху или снизу изъ той же лидійской гаммы,* то получимъ слѣдующіе *два діапазона:*



Тотъ и другой діапазонъ основаны на гармоніи верхней доминанты лидійскаго лада. Въ нихъ добавочные тетрахорды представляютъ собою *фригійскій* строй, такъ что первый октахордъ походитъ на *гиофригійскій,* а второй — на *фригійскій* діапазонный видъ. Поэтому *фригійскій* строй вообще, а *фригійскій діапазонный видъ* въ особенности оказывается нетолько *не первобытнымъ произведеніемъ естественнаго построенія* звукорядовъ, но даже *двусмысленнымъ,* въ *гармоническомъ* отношеніи, октахордомъ, такъ какъ, по систематическому развитію діапазоновъ, мы получили два *діапазона,* повидимому сходные (по крайней мѣрѣ: нотными знаками) относительно *мелодическаго содержанія,* но различные въ отношеніи какъ *принципа построенія,* такъ и *гармоническаго содержанія.*

Таблица діапазонныхъ видовъ:

А. *Нисходящаго строя.* Б. *Восходящаго строя.*



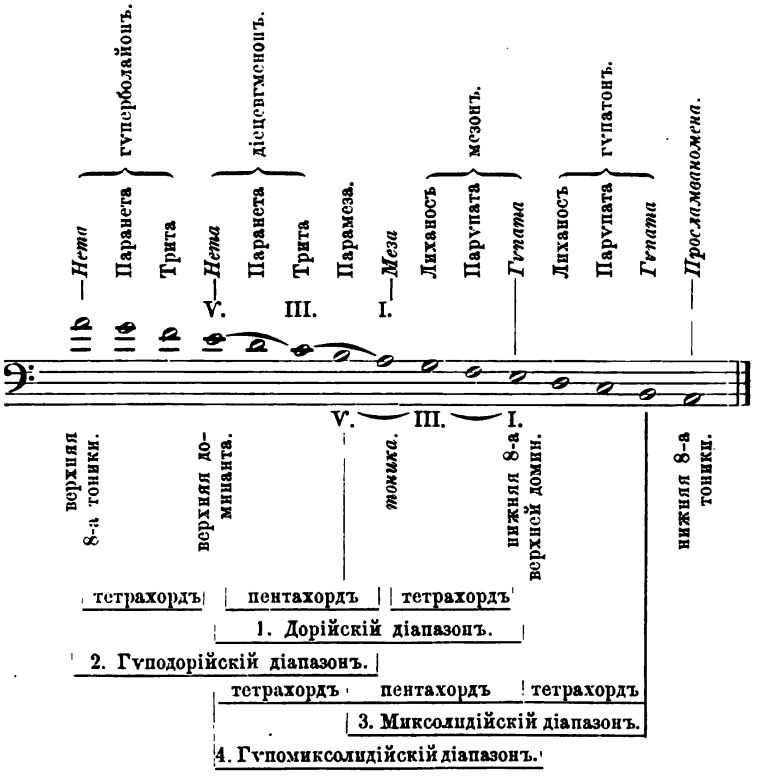
Мы нашли *двѣнадцать* діапазонныхъ видовъ, т. е. *шесть* посредствомъ *дорійскаго* или *нисходящаго порядка естественнаго построенія*, и *шесть* посредствомъ *лидійскаго* или *восходящаго порядка построенія*, — другими словами: *шесть діапазоновъ минорнаго*, и *шесть діапазоновъ мажорнаго строя*. Для лучшаго ихъ обозрѣнія и взаимнаго сравненія, всѣ эти 12 октахордовъ представлены на особой, выше прилагаемой таблицѣ, съ указаніемъ ихъ дѣленія на пентахорды и тетрахорды и ихъ основныхъ гармоній.

Остается изслѣдовать, *какіе изъ этихъ 12 діапазоновъ, основанныхъ на природѣ звуковъ*, вошли въ составъ церковнаго осмогласія?

3. Гармоническое значеніе и характеръ осьми церковныхъ гласовъ.

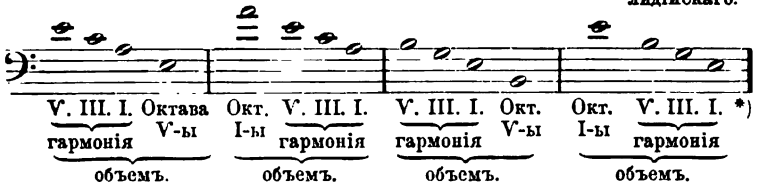
Звукоряды осьми церковныхъ гласовъ заимствованы изъ эллинскихъ діапазонныхъ видовъ, а именно: *дорійскій* и *гиподорійскій*, *миксолидійскій* и *гипомиксолидійскій*, *лидійскій* и *гиполидійскій*, *фригійскій* и *гипофригійскій*.

Характеръ первыхъ четырехъ по строю, и по гармонической основѣ выведенъ нами изъ собственныхъ ихъ свойствъ и изложенъ въ предъидущей главѣ. Всѣ эти четыре звукоряда *дорійскаго* характера строятся по *системѣ интеркаляціи сверху внизъ*, а потому *основная ихъ гармонія минорнаго* рода. *Дорійская* и *гиподорійская* гармонія *тождественна* и основана на *мезѣ* (т. е. на *тоникѣ*). Равномѣрно и *миксолидійскій діапазонъ* съ *гипомиксолидійскимъ* имѣетъ *общую* гармонію, основанную на *гипатѣ мезонѣ* той же тональности.



Изъ этого можемъ положительно вывести слѣдующіе объемы и гармоніи діапазоновъ:

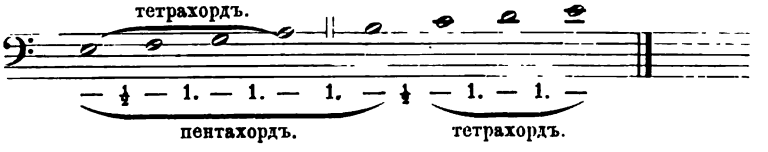
1. Дорійскаго. 2. Гуподорійскаго. 3. Миксолидійскаго. 4. Гупомиксолидійскаго.



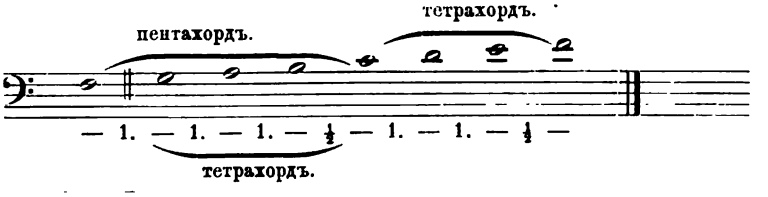
*) I-ы — значитъ: *примы*; V-ы — значитъ *квинты*.

Точно тоже опредѣленіе и значеніе придавали гласамъ древніе эллинскіе и византійскіе дидаскалы*). Согласно съ ними:

1) *Дорійскій діапазонъ* (4-й видъ) *снизу кверху*, состоитъ изъ дорійскаго *тетрахорда съ пентахордомъ* (т. е. дорійскимъ тетрахордомъ съ придачею діацевктическаго тона снизу);
2) *Гиподорійскій діапазонъ* (8-й видъ) изъ подобнаго же *пентахорда снизу* и подобнаго же тетрахорда сверху:
3) *Миксолидійскій діапазонъ* (1-й видъ) изъ *дорійскаго* же тетрахорда (снизу) и изъ *пентахорда* (сверху) происшедшаго отъ соединенія подобнаго же тетрахорда съ діацевктическимъ тономъ *сверху*.
4) *Гипомиксолидійскій діапазонъ* по своему объему и внѣшнему виду тождественъ съ *дорійскимъ* діапазономъ, но отличается отъ него строемъ и гармоніею, потому что онъ то собственно и представляетъ собою 5-й (по эллинской теоріи строя) *видъ*, состоящіи *снизу* изъ *пентахорда 1-го вида* (дорійскаго тетрахорда съ придачею сверху діацевктическаго тона) и изъ *дорійскаго тетрахорда сверху**).



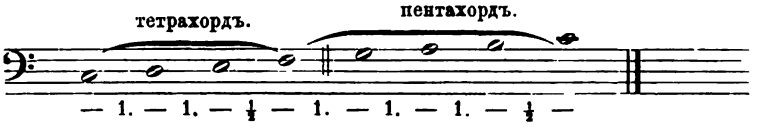
Гиполидійскій діапазонный видъ (по эллинской теоріи строя 6-ой видъ), имѣетъ *внизу* 2-й видъ *пентахорда* (т. е. 2-й видъ тетрахорда съ придачею снизу же діацевктическаго тона), а вверху *2-й же видъ тетрахорда*.



*) См. выпускъ I. гл. 5-ую Стр. 27 и 28.
**) См. выпускъ I. стр. 28. Первый діапазонный видъ.

Онъ равномѣрно соотвѣтствуетъ акустическому строю, найденному нами въ предъидущей главѣ.

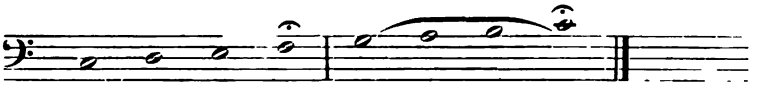
Лидійскій же діапазонный видъ (2-й видъ по эллинскому строю октахордовъ) выказываетъ, не первобытное по акустическимъ законамъ, а только производное дѣленіе на пентахордъ и тетрахордъ:



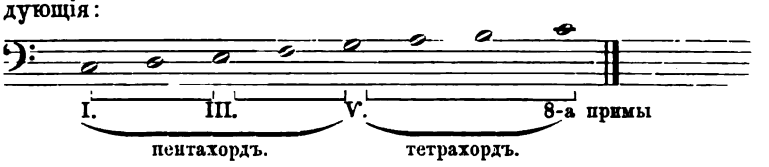
Въ этомъ видѣ, лидійскій діапазонъ является по акустикѣ лишь *перестановкою гиполидійскаго октахорда*, который, какъ мы видѣли, самъ по себѣ уже выказался діапазономъ *производнымъ отъ первобытнаго естественнаго звукоряда, построеннаго по восходящему порядку*.

Во всѣхъ эллинскихъ и византійскихъ трактатахъ не обращается никакого вниманія на вышепоказанное раздѣленіе, а говорится о *лидійскомъ діапазонномъ видѣ*, какъ объ *октахордѣ*, построенномъ *по діацевксису*. Къ тому же, если пентахордъ, подобный пентахорду *fa—sol—la—si♮—do* допускается *природою звуковъ* единственно въ такомъ *производномъ* звукорядѣ, то онъ отнюдь не допускается *въ первобытномъ естественномъ звукорядѣ*. Вслѣдствіе того выходитъ, что между октахордами *лидійскаго строя* находятся одни только *производные* діапазоны, т. е. *побочнаго гармоническаго характера*; между тѣмъ въ ряду октахордовъ *дорійскаго строя*, діапазоны, основанные на тонической гармоніи (настоящій *дорійскій* и *гиподорійскій*) всегда занимали и понынѣ еще занимаютъ *первое мѣсто*.

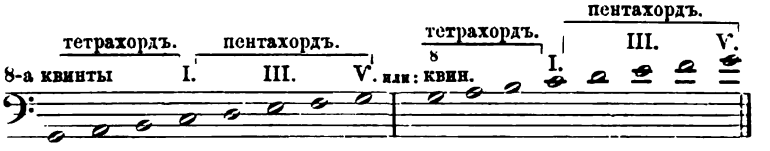
На этомъ то основаніи, безспорно, греки обращали (какъ я уже сказалъ) свое вниманіе въ лидійскомъ діапазонѣ единственно только на *діацевксисъ*, раздѣляющій діапазонъ на соотвѣтственные элементы естественнаго отдыха и новаго начала:



Это именно раздѣленіе и выдвигаетъ *второй отдыхъ*, на *верхней октавѣ начальнаго звука*, придавая послѣдней нотѣ рѣшительно-*тоническій* характеръ. Итакъ не можетъ быть никакого противорѣчія въ томъ, что главнымъ или полнымъ окончаніемъ лидійскаго діапазона должны служить (и дѣйствительно служили и служатъ) либо *начальный звукъ, либо октава* его, почему конечно и *самая гармонія можетъ имѣть свой первый исходъ только* отъ *начала* діапазона, на что впрочемъ и указываютъ всѣ мелодіи этаго діапазона.*) Слѣдовательно *дѣленіе* и *гармонія* этаго діапазона по закону природы слѣдующія:



Перестановка двухъ группъ этаго діапазона *неоспоримо* должна производить *столь же естественный* и въ ряду гаммъ, построенныхъ въ *восходящемъ* порядкѣ, столь же *важный* діапазонъ, какимъ, въ ряду гаммъ, построенныхъ въ *нисходящемъ* порядкѣ, является *гиподорійскій* діапазонъ. Изъ этой же перестановки является діапазонъ *гиперлидійскій*.

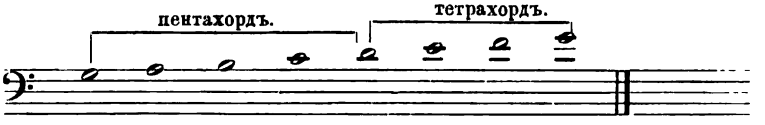


А такъ какъ для позднѣйшихъ эллиновъ діапазоны видимо уже не имѣли прежняго значенія *гармоній*, то *гиперлидійскій* діапазонъ и считался *тождественнымъ гипофригійскому* діапазону, т. е. *мелодическое* послѣдованіе или звукорядъ отъ *Лиханосъ мезонъ* до *паранеты гиперболайонъ* (*sol—sol*) *былъ принятъ въ кругъ осмогласія подъ однимъ только названіемъ гипофригійскаго діапазона.*

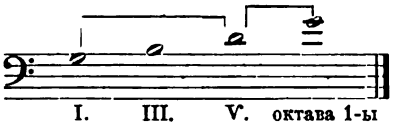
---

*) Доказательствомъ тому служатъ мелодіи *гласа* Ѯ, построенныя на пентахордѣ *do—re—mi—fa—sol*, или *fa—sol—la—si♭—do*.

По эллинскому же раздѣленію на пентахордъ и тетрахордъ, настоящій *гипофригійскій* октахордъ считается *6-мъ діапазоннымъ видомъ*, т. е. онъ дѣлится такъ:

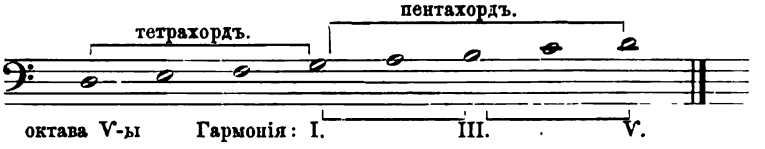


А потому долженъ овновываться на слѣдующей гармоніи:



Это вполнѣ совпадаетъ съ акустическимъ дѣленіемъ восходящихъ звукорядовъ строющихся *по 3-му пентахорду* (см. предъид. Главу стр. 72, и таблицу стр. 73). Именно потому, что этотъ *мелодическій* звукорядъ допускаетъ *двоякое пониманіе*, (т. е. какъ *гиперлидійскій* и какъ *гипофригійскій* діапазонъ) намъ приходится отложить на время окончательное рѣшеніе вопроса: какое именно изъ сказанныхъ двухъ значеній получаетъ этотъ звукорядъ въ осмогласіи?

Фригійскій діапазонный видъ (по эллинской теоріи 3-й) совершенно соотвѣтствуетъ послѣднему изъ шести видовъ, которые составляютъ рядъ гаммъ, построенныхъ восходящимъ порядкомъ по акустическимъ даннымъ (см. туже стр. 72, и таблицу стр. 73):



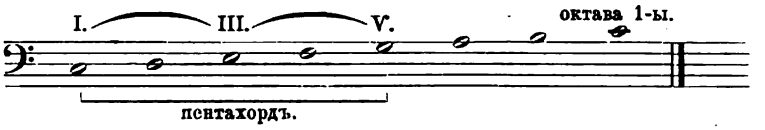
Такимъ образомъ оказывается, что діапазоны: *фригійскій*

*) См. выпускъ I. стр. 28, гдѣ онъ выведенъ 7-мъ діапазономъ, по строю.

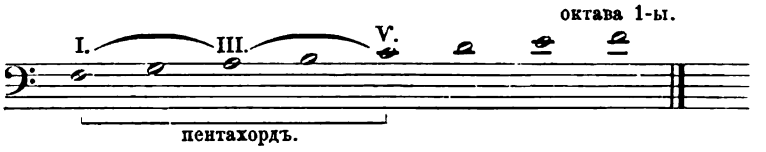
и *гипофригійскій* (все равно какому бы гармоническому дѣленію этотъ послѣдній звукорядъ ни подлежалъ) должны считаться въ числѣ *мажорныхъ* (вверхъ строющихся), а не *минорныхъ* (внизъ строющихъ) звукорядовъ, и что слѣдовательно *фригійскій* ладъ есть *не первобытный*, а *производный изъ лидійскаго строя*.

Изъ діапазоновъ этого строя, въ кругъ церковныхъ гласовъ вошли слѣдующіе октахорды:

1) Лидійскій діапазонъ, съ пентахордомъ *тонической гармоніи*, какъ естественно первобытный, лежащій между тоникою и верхнею октавою ея:



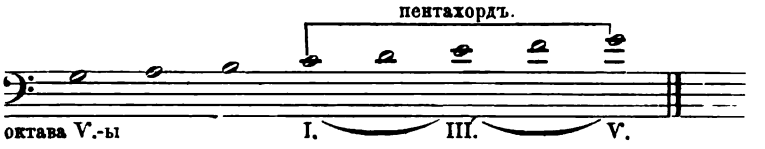
2) Гиполидійскій діапазонъ, съ пентахордомъ, основаннымъ на гармоніи *нижней доминанты*, лежащій между нижнею доминантою лидійскаго лада и верхнею октавою ея:



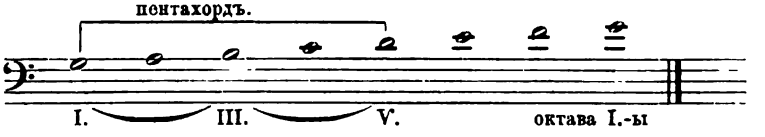
3) Фригійскій діапазонъ, съ пентахордомъ, основаннымъ на гармоніи *верхней доминанты*, лежащій между *верхней квинтой верхней доминанты лидійскаго лада* и *нижней октавою сей квинты* (или: между секундою лидійскаго лада и верхнею ея октавою):

и наконецъ *4-й)* діапазонъ, лежащій между *верхнею доминантою лидійскаго лада* и *высшей ея октавою*, но который можетъ

быть истолкованъ двояко: или какъ *гиперлидійскій*, съ пентахордомъ основаннымъ на гармоніи *тоники лидійскаго лада:*



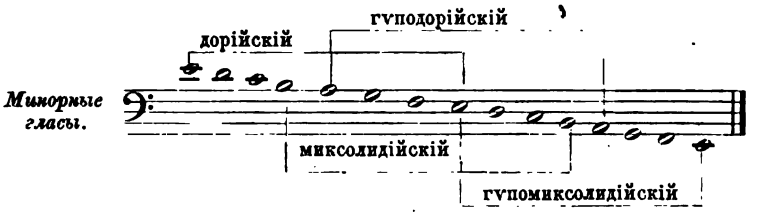
или какъ *гипофригійскій* діапазонъ, съ пентахордомъ основаннымъ на гармоніи *верхней доминанты* того же лада:

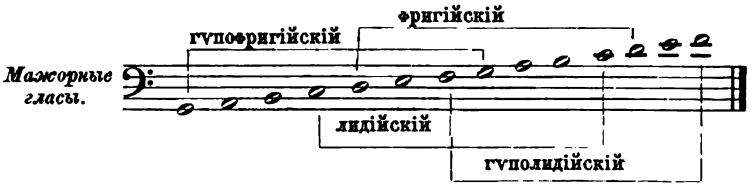


И такъ гласы или церковные звукоряды по своему *гармоническому значенію* раздѣляются на двѣ главныя группы; на *лады минорные* (съ строемъ ихъ внизъ) и на *лады мажорные* (съ строемъ ихъ вверхъ). *Лады минорные* основаны на *дорійскомъ тетрахордѣ*, а *лады мажорные* на тетрахордахъ *лидійскомъ* и *фригійскомъ*. Такимъ образомъ получаются *четыре* гласа *минорныхъ* и *четыре* же гласа *мажорныхъ*.

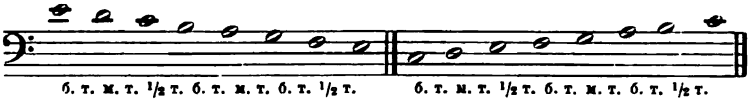
4. Гармоническое значеніе звуковъ въ каждомъ гласѣ.

Въ предъидущей главѣ мы доказали, что всѣ восемь гласовъ раздѣляются на *двѣ* главныя категоріи, т. е. на гласы *минорнаго лада*, основаннаго на *строѣ нисходящаго порядка*, и на гласы *мажорнаго лада*, основаннаго на *строѣ восходящаго порядка*.

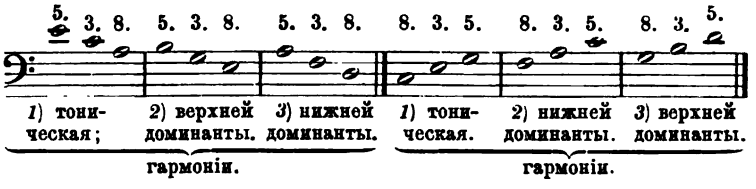




Въ сущности всѣ эти діапазонные виды составляютъ только *разныя перестановки двухъ основныхъ, естественныхъ октавныхъ строевъ внизъ и вверхъ*, т. е. перестановки или *дорійскаго*, или *лидійскаго* октахорда, ступени которыхъ расположены по слѣдующимъ интерваламъ:

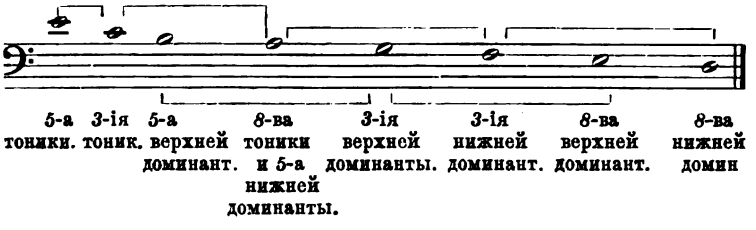


Въ той и другой категоріи (т. е. *минорнаго* или *нисходящаго* строя и *мажорнаго* или *восходящаго* строя), какъ указано выше во 2-й главѣ, имѣется по *три главныхъ гармоній: тоническая, верхне-доминантная* и *нижне-доминантная*.

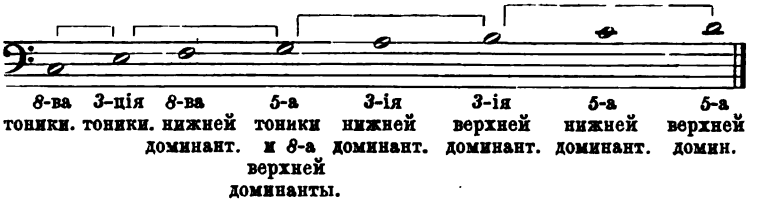


Если изъ этихъ звуковъ составимъ ряды по порядку высотъ ихъ, то гармоническія отношенія распредѣлятся такъ:

А) Минорнаго строя.



Б) Мажорнаго строя.



Верхнія или нижнія *октавы* этихъ звуковъ, очевидно должны находиться въ тѣхъ же гармоническихъ отношеніяхъ къ тоникѣ, а потому нѣкоторое звуки могутъ иногда, по надобности, получать еще другое гармоническое значеніе. Вслѣдствіе того также еще представляются:

А) въ минорномъ строѣ:

звукъ $\overline{mi}$, какъ *высшая октава звука mi*, съ значеніемъ 8-вы *верхней доминанты*,

а звукъ *mi*, какъ *нисшая октава звука* $\overline{mi}$, съ значеніемъ 5-ты *тоники*,

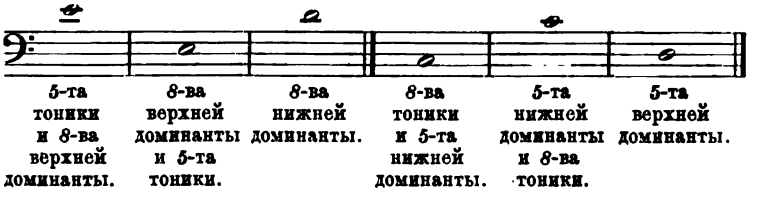
да звукъ $\overline{re}$, какъ *высшая октава звука re*, съ значеніемъ 8-вы *нижней доминанты*.

Б) звукъ *do*, какъ *нисшая октава звука* $\overline{do}$, съ значеніемъ 5-ты *нижней доминанты;*

а звукъ $\overline{do}$, какъ *высшая октава звука do*, съ значеніемъ 8-вы *тоники;*

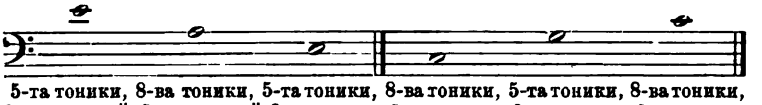
да звукъ *re*, какъ *нисшая октава звука* $\overline{re}$, съ значеніемъ 5-ы *верхней доминанты*.

А) Минорнаго строя. Б) Мажорнаго строя.



Такимъ образомъ мы видимъ, что въ *каждой изъ двухъ гармоническихъ категорій* гласовъ находится *по три звука*, способныхъ получить *двойное значеніе*, а именно *крайніе звуки* и *меза главныхъ* или основныхъ октахордовъ, т. е. *дорійскаго* и *лидійскаго*.

А) Дорійскій октахордъ. Б) Лидійскій октахордъ.



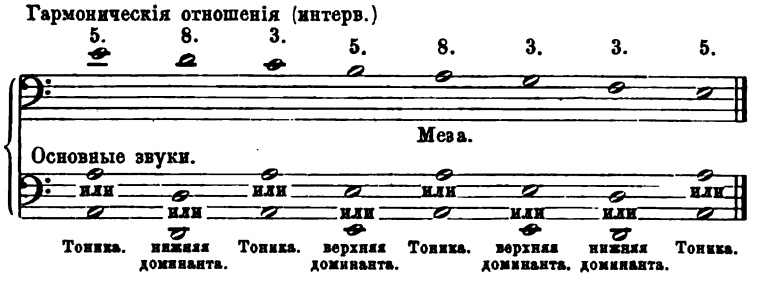
5-та тоники, 8-ва тоники, 5-та тоники, 8-ва тоники, 5-та тоники, 8-ва тоники,
8-ва верхней 5-та нижней 8-ва верхн. 5-та нижн. 8-ва верхн. 5-та нижн.
доминанты. доминанты. доминанты. доминанты. доминанты. доминанты.

Весьма естественъ, конечно, тутъ вопросъ: *какое изъ двухъ гармоническихъ значеній* должно сохраняться за каждымъ изъ этихъ звуковъ, и въ какихъ именно случаяхъ?

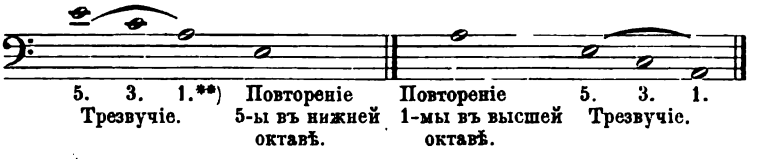
Одинъ, и притомъ преимущественный случай, когда этимъ звукамъ непремѣнно слѣдуетъ придавать значеніе членовъ *тонической именно гармоніи*, уже самъ собою выясняется изъ *главнаго гармоническаго характера гласовъ*.*) Остальные же случаи, т. е. когда приходится измѣнять сказанное *первобытное* гармоническое значеніе упомянутыхъ звуковъ, разъяснятся также сами собою изъ дальнѣйшаго анализа. Само собою разумѣется, что звуки, которымъ, на основаніи выше изложенныхъ естественныхъ началъ звуковаго міра, присвоено *одно только опредѣленное значеніе*, должны соотвѣтствовать ему *во всѣхъ случаяхъ безъ исключенія*. Теперь станемъ примѣнять выше изложенную теорію къ *практикѣ*.

Начнемъ съ *дорійскаго* октахорда. *Тоникою* или *основнымъ звукомъ главной его гармоніи* является, какъ мы видѣли въ предъидущей главѣ, самая *меза*. Итакъ *оба крайнихъ звука* этого октахорда представляются: *верхней квинтою главной гармоніи* и *нижнею октавою этой квинты*. Вслѣдствіе же того, и на основаніи вышеизложеннаго гармоническаго опредѣленія остальныхъ звуковъ, *дорійскій* октахордъ долженъ заключать въ себѣ слѣдующія гармоническія основы:

*) См. сей же выпускъ, стр. 73.

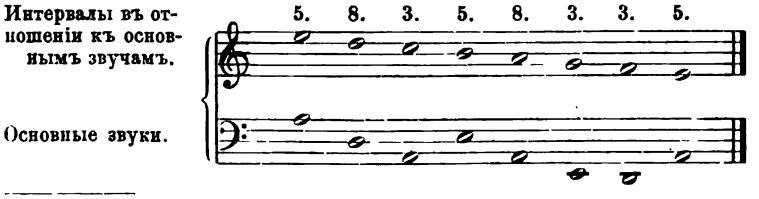


Каждая *естественная гармонія*, какъ мы сказали,*) есть собственно *трезвучіе*, ибо 4-й звукъ гармоніи служитъ *повтореніемъ одного изъ трехъ естественныхъ членовъ гармоніи*, либо въ верхней, либо въ нижней октавѣ; напр.



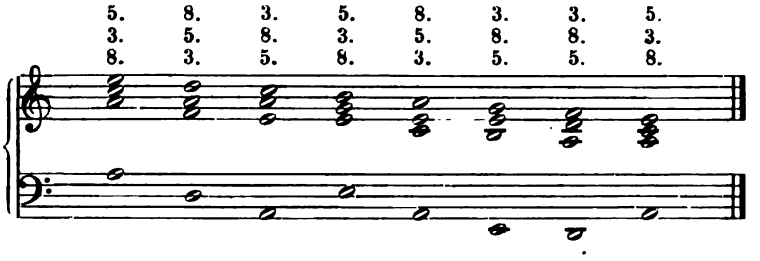
Отсюда происходитъ, что повтореніе какого либо звука въ верхней или нижней октавѣ, *не измѣняетъ гармоническаго значенія въ отношеніи къ тоникѣ*, а вслѣдствіе того, и къ *самому ладу или гласу*. По этой то причинѣ я и имѣлъ полное право обозначить (въ предъидущемъ примѣрѣ) *основные звуки* двоякими нотами, отстоящими другъ отъ друга на интервалъ октавы.

По той же самой причинѣ должно быть также дозволено намъ изображать *весь мелодическій звукорядъ діапазона* октавою выше, безъ всякого нарушенія гармоническихъ отношеній:



*) См. 1-ю главу предлежащаго отдѣла.
**) 1-ма (прима) аккорда есть *основный* его звукъ.

Понятно, что для полученія *полныхъ гармоній* или *полныхъ трезвучій* на *каждый отдѣльный* звукъ мелодическаго ряда, должно *добавить остальные недостающіе* изъ *трехъ членовъ каждой гармоніи*, т. е. къ *квинтѣ* мелодическаго ряда добавить еще *терцію* и *октаву*; къ *октавѣ* — *квинту* и *терцію*, а къ *терціи* — *октаву* и *квинту*.



Такимъ образомъ мы нашли *естественное послѣдованіе гармоній подъ отдѣльными мелодическими звуками дорійскаго діапазона*, или (другими словами) *естественную гармонизацію его*.

Эти гармоническія послѣдованія, какъ основанныя на законахъ природы, должны удовлетворять нашъ слухъ, и дѣйствительно удовлетворяютъ, за исключеніемъ однакоже перехода отъ 6-го трезвучія къ 7-ому трезвучію. Но изъ предъидущихъ толкованій мы могли убѣдиться, что 6-й и 7-й мелодическіе звуки этого октахорда, по составу его, не могутъ имѣть никакого другаго гармоническаго значенія кромѣ того, какой нами приданъ имъ, т. е. кромѣ значенія *терцій верхней и нижней доминантъ*. Поэтому, причиною того, что гармоническій переходъ отъ одного изъ нихъ къ другому невполнѣ удовлетворяетъ намъ слухъ, должна быть не ошибка въ гармоническомъ распредѣленіи, а какое то *иное несоотвѣтствіе другимъ, хотя существующимъ, но намъ еще неизвѣстнымъ законамъ звуковой природы*. Для объясненія того, почему слухъ нашъ неудовлетворяется указаннымъ переходомъ, станемъ разбирать каждый изъ предъидущихъ переходовъ, удовлетворяющихъ нашъ слухъ.

Во 1-хъ мы замѣчаемъ, что до 6-й гармоніи включительно, каждый изъ *основныхъ* звуковъ *нисходитъ или восходитъ* къ слѣдующему или *на кварту* или *на квинту;* при переходѣ же изъ 6-й гармоніи въ 7-ю, интервалъ между основными звуками состоитъ только изъ *секунды,* и притомъ *большой* (или, что̀ тоже, изъ діацевктическаго тона).

Изъ этого заключаемъ, что гармоническія послѣдованія, въ которыхъ основные звуки отстоятъ другъ отъ друга на *кварту* или на *квинту,* болѣе удовлетворяютъ нашъ слухъ, нежели послѣдованіе, гдѣ между основными звуками существуетъ интервалъ *діацевктическаго тона.*

Во 2-хъ замѣчаемъ, что отъ прибавленія остальныхъ двухъ звуковъ той же подходящей гармоніи къ каждому изъ звуковъ октахорда, образовался *трехголосный рядъ* звуковъ, или *три согласныхъ* звукоряда, хотя два нижнихъ ряда и *не всегда расположены поступенно.* Разсматривая *интервальное послѣдованіе* каждаго ряда, или (какъ обыкновенно выражаются) *каждаго голоса,* мы замѣчаемъ, что *первый* голосъ изъ *квинты 1-й гармоніи* переходитъ въ *октаву второй гармоніи,* затѣмъ въ *терцію 3-го аккорда;* потомъ беретъ опять *квинту 4-ой, октаву 5-ой* и *терцію 6-ой гармоніи.*

Второй голосъ начинаетъ съ *терціи 1-го аккорда* и переходитъ по порядку въ *квинту 2-ой* и въ *октаву 3-ой гармоніи;* затѣмъ опять въ *терцію 4-ой, квинту 5-ой* и въ *октаву 6-ой гармоніи.*

Наконецъ, интервалами, которые въ этихъ гармоническихъ послѣдованіяхъ исполняетъ *третій голосъ,* являются: *октава 1-ой, терція 2-ой* и *квинта 3-ей гармоніи,* а затѣмъ опять: *октава 4-ой, терція 5-ой* и *квинта 6-ой гармоніи.*

Итакъ вообще выходитъ, что при *каждомъ переходѣ изъ одного трезвучія въ другое,* голосъ, исполнившій

октаву 1-го аккорда получаетъ *терцію* 2-го аккорда:
терцію - - - *квинту* - -
квинту - - - *октаву* - -

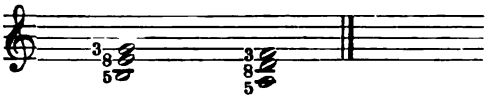
Слѣдовательно, самое *естественное чередованіе интервалов*ъ, мелодически исполняемыхъ голосомъ при переходѣ изъ

одной гармоніи въ другую, послѣдующую, производится указаннымъ порядкомъ, который можетъ быть изображенъ слѣдующей діаграммою:

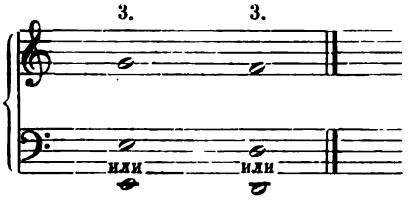
5—8—3—5—8—3 и т. д.

При переходѣ изъ 7-й гармоніи въ 8-ю является этотъ-же порядокъ *голосоведенія*, какъ обыкновенно называютъ. Но при переходѣ изъ 6-го трезвучія въ 7-ое, мы видимъ, что указанный нормальный *порядокъ голосоведенія нарушенъ*, ибо

1-й голосъ изъ *терціи* идетъ въ *терцію* же;
2-й - - *октавы* - - *октаву* -
а 3-й - - *квинты* - - *квинту* -

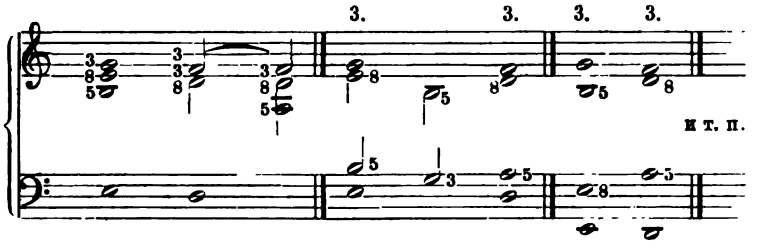


При этомъ замѣчаемъ еще, что *нормальный* порядокъ голосоведенія нарушается *именно при ходѣ одного основнаго звука къ другому чрезъ діацевктическій тонъ*, или *чрезъ большую секунду*. Между тѣмъ слухъ нашъ не оскорбляется ходомъ собственно *изъ терціи въ терцію*, когда прибавляемъ одни только основные звуки:

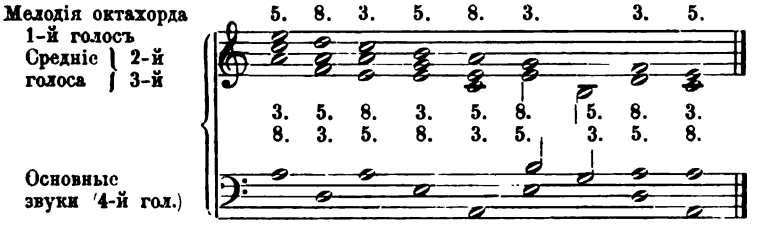


Такимъ образомъ непріятное ощущеніе происходитъ отъ хода среднихъ голосовъ *октавою* и *квинтою параллельно съ основнымъ звукомъ*, почему и заключаемъ, *что вообще таковые параллельные ходы природою не допускаются*. Для избѣжанія параллельныхъ ходовъ надобно *возстановить, по возможности, нормальное голосоведеніе*, чему наука о правильномъ

голосоведеніи представляетъ различные способы;*) какъ напр. въ слѣдующихъ ходахъ:



На основаніи этихъ замѣчаній получаемъ слѣдующую *естественную*, а потому и *правильную гармонизацію дорійскаго* октахорда:



Теперь разсмотримъ главный звукорядъ изъ категоріи *мажорныхъ* гласовъ, т. е. *лидійскій* октахордъ. По естественному происхожденію своему *лидійскій діапазонный видъ***) является *во всѣхъ отношеніяхъ полнымъ обращеніемъ дорійскаго октахорда*. Это обращеніе въ *мелодическомъ* отношеніи выражается тѣмъ, что вмѣсто поступеннаго послѣдованія *сверху внизъ*, звукорядъ лидійскій строится поступенно *снизу вверхъ*. Въ дорійскомъ строѣ чрезъ октавную интеркаляцію получается *нижняя квинта* отъ *начальнаго* звука, который есть высшій въ октахордѣ; а въ *лидійскомъ* строѣ — *верхняя квинта* отъ начальнаго звука, *нижайшаго* въ октахордѣ. Слѣдовательно, гдѣ

*) Такъ какъ тутъ излагается *теорія гармоній*, на которыхъ основаны *церковные гласы*, а не *техника композиціи*, то и почитаю совершенно излишнимъ распространяться о техническихъ правилахъ голосоведенія.

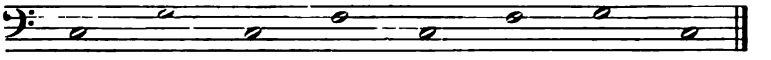
**) Какъ доказано было въ 1-й гл. этого отдѣла.

въ *нисходящемъ дорійскомъ* звукорядѣ приходится *нижняя доминанта*, тамъ въ *восходящемъ лидійскомъ* звукорядѣ должна явиться *верхняя доминанта;* конечно и наоборотъ тоже, т. е. гдѣ въ 1-мъ звукорядѣ окажется *верхняя доминанта*, тамъ 2-й звукорядъ будетъ имѣть *нижнюю* доминанту. Такимъ образомъ, вмѣсто порядка гармоническихъ послѣдованій *дорійскаго характера:*

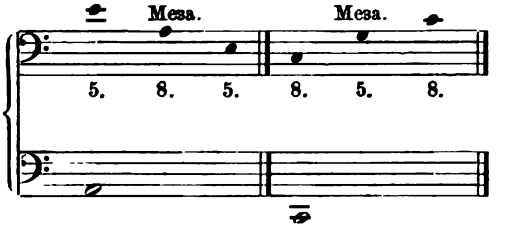
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
тоника.	*нижн.* дом.	тоника.	*верхн.* домин.	тоника.	*верхн.* дом.	*нижн.* домин.	тоника.

гармоническія послѣдованія *лидійскаго характера* должны принять слѣдующій порядокъ:

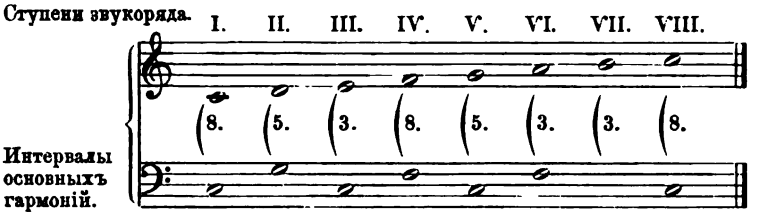
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
тоника.	*верхн.* дом.	тоника.	*нижн.* дом.	тоника.	*нижн.* дом.	*верхн.* дом.	тоника.



Въ *дорійскомъ* октахордѣ, *начальный* и *окончательный* звуки имѣютъ значеніе *квинты отъ тоники*, а *меза* — значеніе *октавы*. Въ *лидійскомъ* же октахордѣ наоборотъ: *внѣшніе* звуки являются съ значеніемъ *октавы*, а *меза* съ значеніемъ *квинты* отъ тоники:



Посему, на тѣхъ ступеняхъ, гдѣ въ *дорійскомъ* октахордѣ является *квинта*, въ лидійскомъ октахордѣ должна явиться *октава;* и на оборотъ: гдѣ въ первомъ звукорядѣ имѣется *октава*, тамъ во второмъ звукорядѣ должна быть *квинта*, разумѣется по разсчету отъ основнаго звука. Оба теоретическихъ вывода вполнѣ подтверждаются практикою.

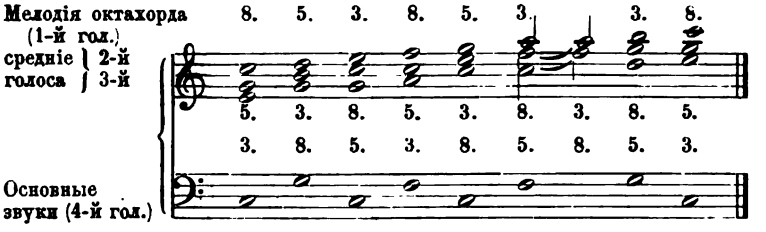


Терціи же основныхъ звуковъ въ каждомъ изъ помянутыхъ октахордовъ являются на *тѣхъ же* ступеняхъ, считая отъ начальнаго звука (III. VI. VII.), но, конечно, сообразно съ *характеромъ строя:* въ *дорійскомъ* октахордѣ — *малыя*, а въ *лидійскомъ* — *большія* терціи.

По *общему закону противуположности* слѣдуетъ не только мѣнять между собою *ряды среднихъ голосовъ* (т. е. дать 2-му голосу — *высшему среднему* — рядъ 3-го — *нисшаго средняго*, — а сему послѣднему голосу рядъ перваго), но въ этихъ интервальныхъ послѣдованіяхъ обращать всѣ *квинты* въ *октавы*, а *октавы* въ *квинты*. Такимъ образомъ при гармонизаціи *лидійскаго* октахорда, для интервальныхъ послѣдованій въ среднихъ голосахъ, получаются слѣдующіе образцы ходовъ, или слѣдующій *порядокъ голосоведенія:*

высшій средній голосъ: 5.—3.—8.—5. 3.—8.—3.—8.—5.
нисшій средній голосъ: 3.—8.—5.—3.—8.—5. 8.—5.—3.

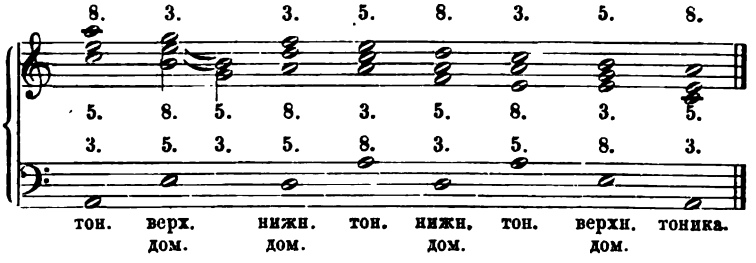
Такимъ образомъ *лидійскій* октахордъ при гармонизаціи его получаетъ (примѣрно) слѣдующій *четырехголосный* видъ:



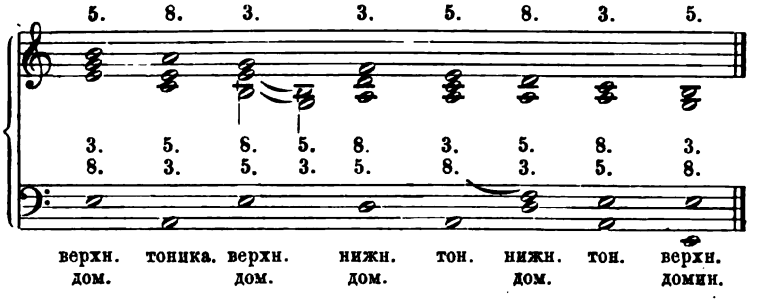
Гиподорійскій и *миксолидійскій* октахорды составляютъ *перестановку дорійскаго* (или главнаго *минорнаго*) *октахорда*, а *гиполидійскій* и *фригійскій* — перестановку *лидійскаго* (или

главнаго мажорнаго). Посему каждый изъ нихъ по естественному закону гармонизаціи можетъ имѣть слѣдующія *первобытныя гармоническія послѣдованія:*

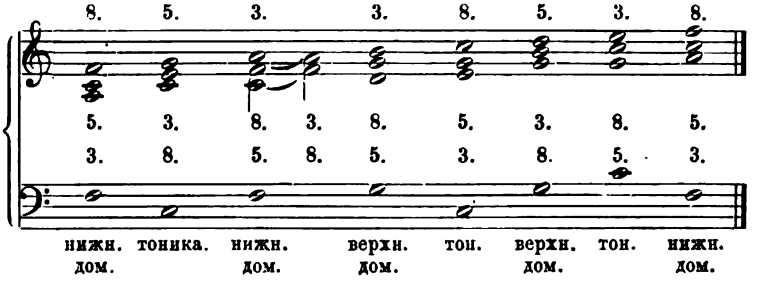
Гѵподорійскій звукорядъ.



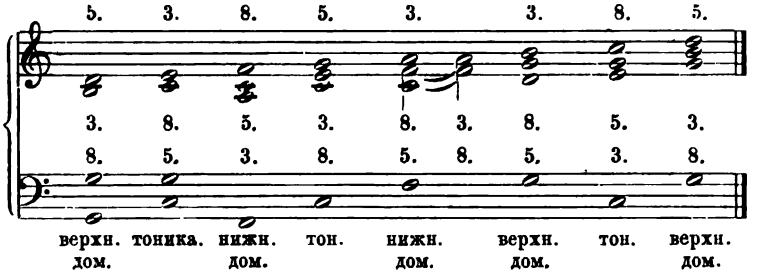
Миксолидійскій звукорядъ.



Гѵполидійскій звукорядъ.



Фригійскій звукорядъ.



Справедливо могутъ замѣтить, что изъ этихъ гармонизованныхъ звукорядовъ не видно, въ какихъ случаяхъ должно, или по крайней мѣрѣ, дозволяется принимать *октаву тоники* въ значеніи *квинты отъ нижней доминанты*, а *квинту тоники* въ значеніи *октавы отъ верхней доминанты?* Точно также могутъ спросить: почему въ *минорныхъ* гласахъ пропущенъ *гиномиксолидійскій* октахордъ, а въ *мажорныхъ* — звукорядъ, который можетъ быть принятъ, какъ мы сказали, или за *гиперлидійскій*, или за *гипофригійскій* октахордъ?

Для болѣе полнаго и удовлетворительнаго разрѣшенія этихъ вопросовъ необходимо прежде разъяснить *нѣсколько новыхъ акустическихъ явленій.*

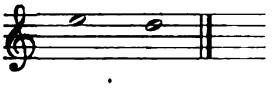
5. Случаи, когда въ гласовыхъ звукорядахъ бываетъ измѣненіе первобытнаго гармоническаго значенія октавы и квинты отъ тоники.

Естественною гармонизаціею, какъ мы уже видѣли, сами собою опредѣляются *законы голосоведенія*, которыми указывается каждому голосу интервальный ходъ, соотвѣтственный каждой гармонической перемѣнѣ. Сообразно съ этими законами каждый голосъ (кромѣ основныхъ звуковъ) можетъ переходить:

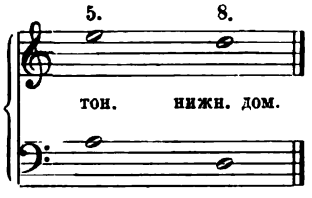
1) изъ *октавы* перваго аккорда, или въ *квинту*, или въ *терцію* второй гармоніи; 2) изъ *квинты*, или въ *терцію*, или въ *октаву;* 3) изъ *терціи* — или въ *октаву*, или въ *квинту;*

наконецъ допускается еще (въ видѣ исключенія) 4) ходъ изъ *терціи* въ *терцію* же.

Но тоже естественное свойство звуковъ отвергаетъ другіе ходы *параллельные* съ движеніемъ основныхъ звуковъ; напр. изъ *октавы* въ *октаву* же, или изъ *квинты* въ *квинту*. А потому и въ гармонизаціи какой либо мелодіи *движеніе основныхъ звуковъ на секунду* (вверхъ или внизъ) можно допускать только въ тѣхъ случаяхъ, когда въ мелодическомъ ходѣ, отъ такого гармоническаго послѣдованія не окажется *параллельныхъ* съ основными звуками *октавъ*, или *квинтъ*. Но, когда одинъ изъ двухъ чередующихся звуковъ можетъ имѣть только значеніе *октавы единственно* подходящей гармоніи, между тѣмъ какъ другой звукъ способенъ получить значеніе *не только октавы* какой нибудь гармоніи, но также еще *квинты* или *терціи* другихъ какихъ нибудь аккордовъ, — въ такомъ случаѣ сей звукъ и должно принять въ послѣднемъ, а не въ первомъ значеніи. Такъ напр. изъ первыхъ двухъ звуковъ *гипомиксолидійскаго* діапазона:

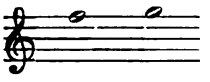


первый звукъ *mi* можетъ получить*) значеніе *квинты отъ тоники la*, и также *октавы отъ верхней доминанты mi*. Но поелику звукъ *re* въ звукорядахъ *дорійскаго* строя не можетъ имѣть иного значенія, кромѣ значенія *октавы отъ нижней доминанты re*, то понятно, что тутъ звукъ *mi* не можетъ быть принятъ въ значеніи октавы, а потому и долженъ сопровождаться гармоніею не на *mi*, а на *la*.

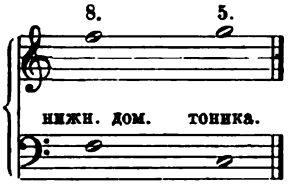


*) См. предъидущую главу.

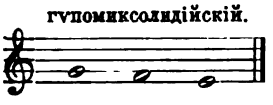
Равномѣрно изъ послѣднихъ двухъ звуковъ *гипофригійскаго* діапазона

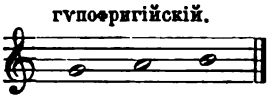


первый звукъ *fa* имѣетъ единственное значеніе *октавы* отъ *нижней доминанты Fa,* а потому, хотя звукъ *sol* и представляетъ, не только *квинту отъ тоники do* (какъ во всѣхъ прочихъ мажорныхъ звукорядахъ той же тональной гаммы), но также и *октаву отъ верхней доминанты,* однако сего послѣдняго значенія, при такомъ мелодическомъ послѣдованіи, онъ *получить не можетъ и не долженъ.* По этой причинѣ гармонизація этихъ двухъ звуковъ окажется слѣдующею:

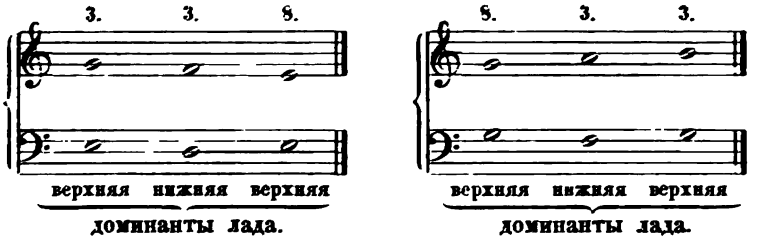


Разсматривая *три послѣднихъ звука* въ *гипомиксолидійскомъ* и *три первыхъ звука* въ *гипофригійскомъ* звукорядѣ





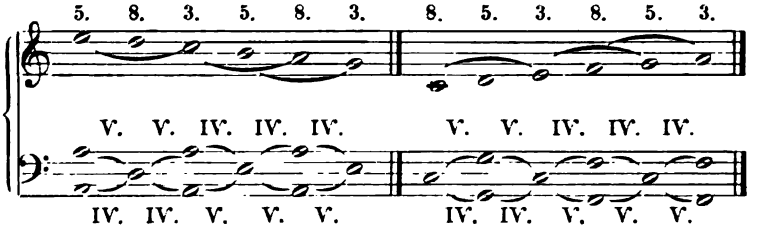
находимъ, что звуки *sol* и *fa* въ гипомиксолидійскомъ звукорядѣ, по характеру основнаго строя, имѣютъ *одно только весма опредѣленное* значеніе, именно значеніе *терцій верхней и нижней доминанты лада;* точно также звуки *la* и *si* въ гипофригійскомъ звукорядѣ имѣютъ опредѣленное значеніе *терцій нижней и верхней доминанты лада.* А потому, если мы захотимъ придать, въ первомъ случаѣ послѣднему звуку *mi*, а во второмъ случаѣ, первому звуку *sol*, характеръ *октавы верхней доминанты* относительно каждаго лада,



то *трезвучіе нижней доминанты*, въ каждомъ изъ означенныхъ звукорядовъ, находилось бы, относительно гармоническаго послѣдованія, между *двумя созвучіями одного и того же характера*, т. е. *между созвучіями верхней доминанты*.

Здѣсь конечно не въ томъ собственно сущность, что какой либо аккордъ вообще, имѣетъ *предъ* и *за* собою одинъ и тотъ же аккордъ, а въ томъ именно, что 1-е и 3-е трезвучіе содержатъ гармонію *верхней доминанты*, а среднее трезвучіе-гармонію *нижней доминанты*.

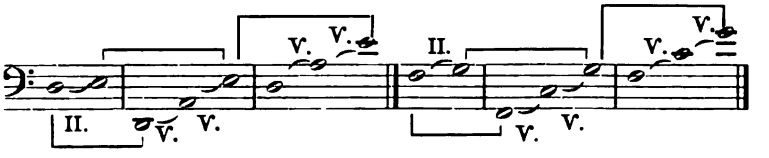
Изъ естественной гармонизаціи двухъ основныхъ звукорядовъ, *дорійскаго* и *лидійскаго*, мы могли убѣдиться, что тамъ, гдѣ *среди* какого либо трезвучія и повторенія его, допускается какое либо другое трезвучіе, основные звуки этихъ двухъ гармоній состоятъ въ отношеніяхъ либо *квинты*, либо *кварты*:



Кварта же и квинта принадлежатъ къ *симфоническимъ* интерваллам, и (послѣ октавы или антифоніи) имѣютъ *самое ближайшее и естественное гармоническое отношеніе къ единицѣ*. *Секунда*, напротивъ, есть *совершеннѣйшій диссонансъ*. и гармоническое отношеніе ея по этому оказывается *отдаленнымъ*, такъ что между гармоніями, основные звуки коихъ

составляютъ интервалъ секунды, какъ говорится, *нѣтъ ни малѣйшаго сродства.*

При встрѣчѣ гдѣ либо съ такими гармоническими послѣдованіями, наше чувство непремѣнно требуетъ, чтобы въ 3-мъ послѣдованіи явилось трезвучіе *того звука,* который, если одинъ изъ тѣхъ 2-хъ звуковъ будетъ перенесенъ (или ниже лежащій въ нижнюю октаву, или выше лежащій въ верхнюю октаву), занимаетъ *среднюю квинтовую* ступень между ними:

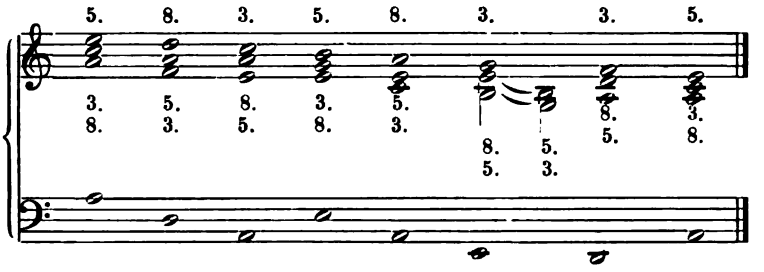


какъ это и видно въ окончаніи каждой изъ двухъ гаммъ, *дорійской* и *лидійской.*

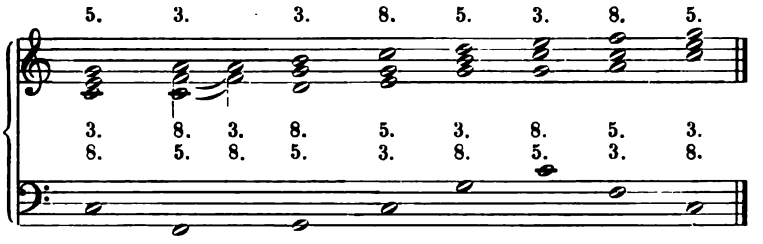
Гармоническое послѣдованіе при ходѣ основныхъ звуковъ на *секунду,* какъ мы видѣли, содержитъ нѣчто рѣзкое и какъ бы несогласное съ нашимъ чувствомъ. Поэтому, если послѣдованіе трезвучія одной изъ доминантъ какого либо лада за трезвучіемъ другой доминанты и допускается въ видѣ *группы предшествующей трезвучію общей ихъ тоники,* или какъ бы *вызывающей появленіе этого трезвучія,* то, съ другой стороны, возвращеніе изъ гармоніи второй доминанты въ гармонію первой уже *лишено всякаго естественнаго смысла,* и, слѣдовательно, еще болѣе рѣзко выказываетъ *полное отсутствіе гармонической связи* между этими двумя аккордами.

На этомъ основаніи, *гипомиксолидійскій* и *гипофригійскій діапазоны,* въ качествѣ собственно *звукорядовъ,* повидимому, требуютъ тѣхъ же гармонизацій, которымъ подлежатъ *основные діапазоны* относительныхъ ихъ категорій:

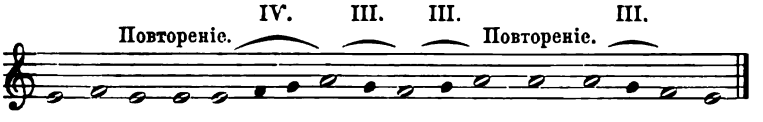
Гуро-миксолидійскій діапазонъ (категоріи дорійскаго строя):



Гуро-фригійскій діапазонъ (категоріи лидійскаго строя):



Но, мы знаемъ, что *діапазонные виды* суть только *теоретическіе* звукоряды; а *практическія гласовыя мелодіи,* хотя и вполнѣ основаны на діапазонныхъ видахъ, вовсе не обязаны слѣдовать всегда и непремѣнно *одному лишь поступенному порядку,* установленному для теоретическаго строя. Практическія гласовыя мелодіи могутъ свободно шествовать, не только въ *оба направленія* (равноправно вверхъ и внизъ), но также и *не всегда поступенно,* т. е. онѣ могутъ иногда *пропускать одну или двѣ ступени,* и даже *повторять по нѣскольку разъ одинъ и тотъ же звукъ.* Напр.



Пропущенныя промежуточныя ступени отмѣчены здѣсь черными нотами, причемъ сверху показаны интервалы, на какіе долженъ восходить или нисходить голосъ при пропускѣ промежуточныхъ звуковъ.

Въ подобныхъ случаяхъ для *гармоническаго разнообразія* предписывается (не теоріею, а вкусомъ) *воспользоваться различнымъ гармоническимъ значеніемъ*, которое присуще нѣкоторымъ звукамъ. Напр. звуки приведеннаго выше музыкальнаго предложенія, лежащіе въ объемѣ кварты: *mi*, *fa*, *sol*, *la*, между которыми видимо пропущенъ *sol*, по составу своему обнаруживаютъ, что тутъ имѣется *тетрахордъ дорійскаго строя:*

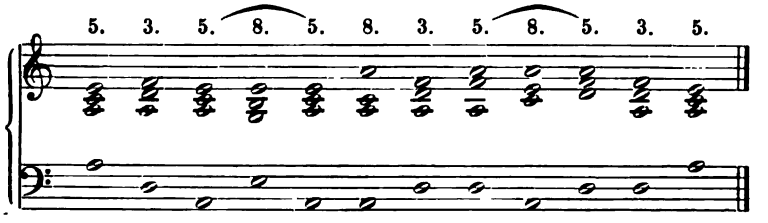
mi, *fa*, (*sol*), *la*

½ т. 1 т. 1 т.

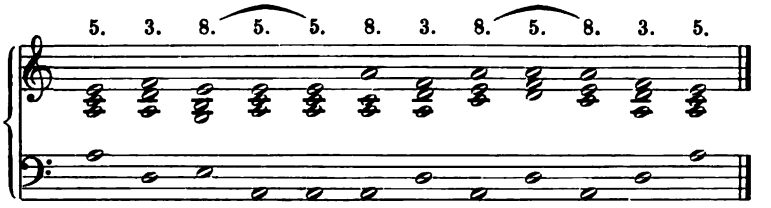
больш. терція.

Слѣдовательно: звукъ *mi* — собственно *квинта тоники*,
звукъ *fa* — *терція нижней доминанты*,
звукъ *la* — *октава тоники*.

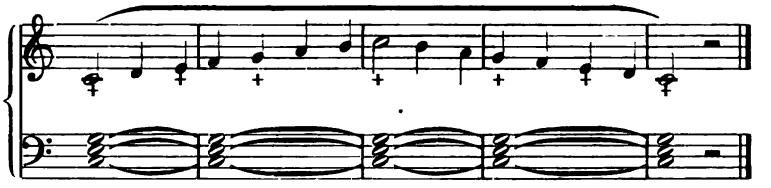
Но звукъ *mi* можетъ также имѣть значеніе *октавы отъ верхней доминанты*, а звукъ *la* можетъ служить *квинтою* отъ *нижней доминанты*. Потому мы вольны изъ различныхъ гармоническихъ значеній выбирать то, какое пожелаемъ, особенно если въ основныхъ звукахъ не послѣдуетъ ни одного изъ вышеупомянутыхъ *случаевъ запрещеннаго повторенія секундныхъ ходовъ*. Напр.



или:



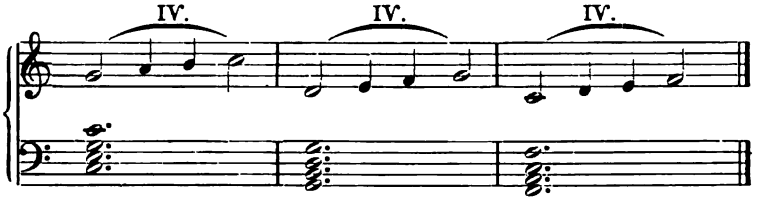
Припомнимъ также, что каждый діапазонъ основывается преимущественно на какомъ либо *главномъ* трезвучіи, и что, слѣдовательно, съ этой главной гармоніей дозволяется пропѣть весь звукорядъ. Напр.



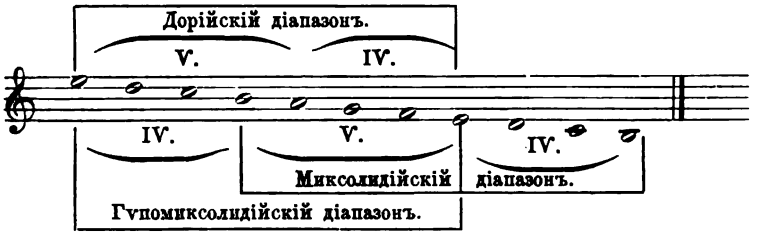
Къ указанной гармоніи принадлежатъ *собственно только четыре* звука изъ самаго звукоряда (они обозначены знакомъ +). Остальные же звуки чужды этой *гармоніи*, а слѣдовательно по отношенію къ ней составляютъ *диссонансы*. Впрочемъ, несмотря на ихъ разладное отношеніе къ сопровождающему трезвучію, самое трезвучіе кажется намъ *весьма согласнымъ* съ мелодіею звукоряда.

Звуки подобнаго рода, встрѣчаемые въ мелодіяхъ, и непринадлежащіе къ гармоніи, называются *преходящими, случайными*.

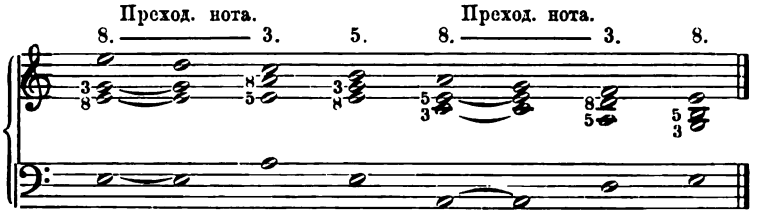
При употребленіи подобныхъ звуковъ требуется, чтобы *интервалъ, или промежутокъ занимаемый преходящими звуками, не превышалъ* интервала *кварты*. Напр.



Поэтому не будетъ противорѣчить законамъ природы, если, для избѣжанія запрещенныхъ *параллельныхъ ходовъ въ октавныхъ и квинтовныхъ отношеніяхъ съ основными звуками, примемъ второй звукъ за преходящую ноту.* Руководствуясь этимъ исключительнымъ правиломъ, указаннымъ самою природою, можемъ діапазонному виду, который, *по составу отдѣльныхъ звуковъ мелодическаго ряда,* какъ бы тождественъ первобытному *дорійскому діапазону,* но *по дѣленію на тетрахордъ и пентахордъ* оказывается собственно *перестановкою миксолидійскаго діапазона,*



придать характеръ *миксолидійской гармоніи,* т. е. сопровождать *начальный, средній* и *окончательный* звуки этого лада трезвучіемъ *верхней доминанты минорнаго строя,* т. е. въ предлежащемъ примѣрѣ подставить подъ звуки *mi*, *si* и *mi* — трезвучіе на *Mi*:

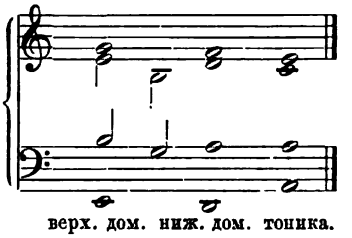


Несомнѣнно, что тутъ нѣтъ погрѣшностей противъ естественныхъ правилъ, какія доселѣ нами открыты. Между тѣмъ *окончательное послѣдованіе* гармоній, т. е. появленіе *минорнаго* трезвучія *верхней доминанты* послѣ *минорнаго же* трезвучія *нижней доминанты* противорѣчитъ нашему естественному чув-

ству. Подобному послѣдованію, очевидно, *противится какой либо другой, нами еще не дознанный, законъ звуковой природы.*

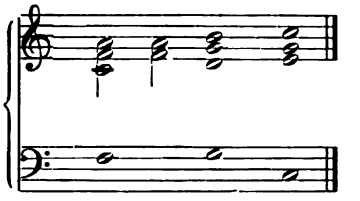
Разсмотримъ же снова гармоническія окончанія первобытныхъ двухъ звукорядовъ, т. е. *дорійскаго* и *лидійскаго:*

Окончаніе: Дорійской гармонизаціи.



верх. дом. ниж. дом. тоника.

Лидійской гармонизаціи.



ниж. дом. верх. дом. тоника.

Здѣсь находимъ, что, изъ двухъ *доминантныхъ* гармоній, гдѣ онѣ самою звуковою природою допускаются къ *непосредственному послѣдованію* одна за другою, — *гармонія нижней доминанты* является въ *дорійскомъ* (минорномъ) ладу *второю,* а въ *лидійскомъ* (мажорномъ) — *первою; гармонія же верхней доминанты,* наоборотъ: въ *дорійскомъ* ладу является *первою,* а въ *лидійскомъ* — *второю.*

Въ обоихъ ладахъ изъ двухъ доминантныхъ трезвучій, гармонія, занимающая второе мѣсто, нетолько *предшествуетъ непосредственно окончательному трезвучію тоники,* но, кромѣ того, оказывается еще (какъ мы видѣли выше) *главнѣйшею послѣ тонической гармоніи* въ томъ же ладу; т. е. въ *минорномъ* строѣ *главнѣйшею* изъ двухъ доминантъ оказывается *нижняя,* а въ *мажорномъ* строѣ — *верхняя доминанта.*

При *каталексисахъ,**) или *гармоническихъ заключеніяхъ,* изъ двухъ непосредственно слѣдующихъ другъ за другомъ доминантныхъ аккордовъ, второй непремѣнно требуетъ характера *первенствующей* гармоніи того *строя* (минорнаго или мажорнаго), *въ силу котораго ему принадлежитъ или приписывается это первенство.*

---

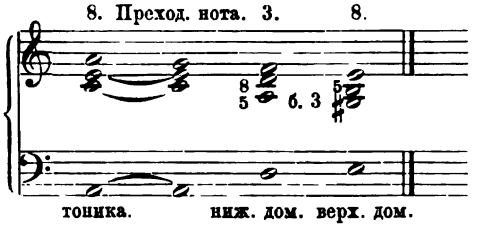
*) Κατάληξις, конецъ стиха или предложенія, музыкальное заключеніе (см. выпускъ 1-й стр.).

Каталексисы, или *гармоническія заключенія* (нынѣ называемыя *каденцами*) бываютъ: *совершенныя*, если за двумя доминантными аккордами является окончательною гармоніею *тоническое* трезвучіе; и *несовершенныя*, если въ концѣ *недостаетъ тоническаго трезвучія*, и фраза оканчивается на *одной изъ доминантныхъ гармоній*.

Такъ какъ мы имѣемъ *два рода* гармоническихъ наклоненій, а именно: наклоненіе *мажорное* и *минорное*, то естественно происходятъ отъ нихъ и *два рода каталексиса*, одинъ *мажорнаго*, а другой *минорнаго* наклоненія. Каждый же изъ этихъ двухъ родовъ, конечно, въ свой чередъ распадается на каталексисъ *совершенный*, и на каталексисъ *несовершенный*. И такъ въ природѣ звуковъ мы встрѣчаемъ *два совершенныхъ* и *два несовершенныхъ каталексиса*, изъ которыхъ каждый имѣетъ свою особую, *характеризующую его примѣту*.

Именно же тогда, когда встрѣчается *несовершенное заключеніе*, второе или окончательное трезвучіе еще болѣе требуетъ полной ясности вышесказаннаго *первенствующаго характера и строя*; слѣдовательно въ такихъ случаяхъ, окончательная *гармонія нижней доминанты* неминуемо должна быть *минорною*, а *верхней* доминанты — *мажорною*.

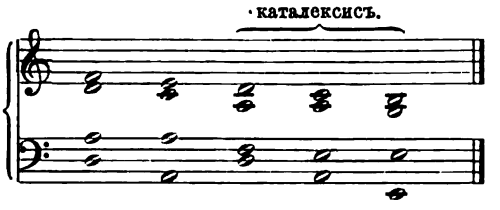
По этой причинѣ, въ выше найденной формѣ гармонизаціи, *минорный* характеръ *окончательнаго* трезвучія *верхней доминанты* въ каталексисѣ гѵпомиксолидійскаго гласа, оказывается *неестественнымъ* и *неудовлетворяющемъ* наше чувство. Когда же придадимъ этому трезвучію мажорный характеръ



то наше эстетическое чувство *вполнѣ удовлетворено*, потому что слышится *естественный* каталексисъ, согласный со всѣми

требованіями гармонической и мелодической послѣдовательности, вытекающими изъ самой природы звуковъ. Вообще, когда *каталексисъ* падаетъ на трезвучіе *верхней доминанты*, естественная послѣдовательность*) музыкальнаго предложенія требуетъ, чтобы это трезвучіе выказало *мажорный* характеръ, обнаруживая тѣмъ свое первенствующее значеніе предъ трезвучіемъ *нижней* доминанты.

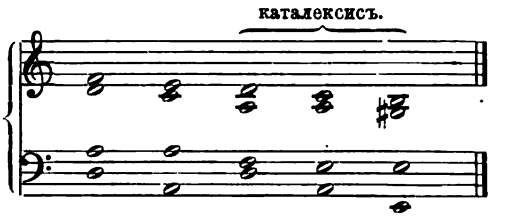
Въ самомъ дѣлѣ нельзя отрицать, что *каталексисъ*, или *окончаніе* въ выше приведенномъ (на стр. 101) гармоническомъ ряду *миксолидійскаго діапазона*



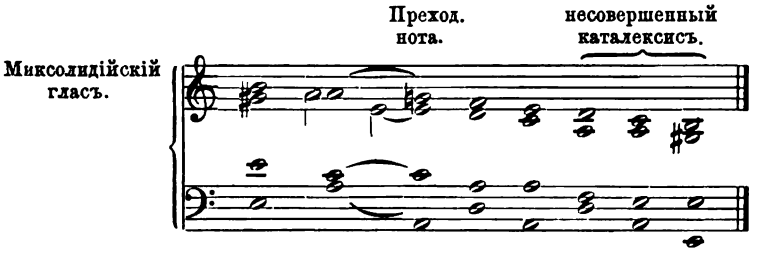
дѣйствительно оказывается *неудовлетворительнымъ;* ибо появленіе минорнаго трезвучія надъ нотою *Re* слишкомъ явно обнаруживаетъ, что трезвучіе надъ нотою *Mi* — не *тоническое,* а *верхне-доминантное.* Въ *минорныхъ* же ладахъ, по принципу *строя*, главное первенствующее значеніе принадлежитъ гармоніи *нижней*, а не *верхней* доминанты; слѣдовательно *каталексисъ* на *минорномъ* трезвучіи послѣдней *противорѣчилъ бы логикѣ звуковой природы.* А потому, когда (даже въ звукорядѣ, основанномъ на *минорномъ* строѣ) намъ приходится сдѣлать каталексисъ *на трезвучіи верхней доминанты,* то гармонія послѣдней должна быть *мажорною*, такъ какъ именно въ этомъ только одномъ характерѣ проявляется естественное преимущество *верхней* доминанты предъ *нижнею.* Поэтому *каталексисъ миксолидійскаго гласа* получаетъ слѣдующій видъ:

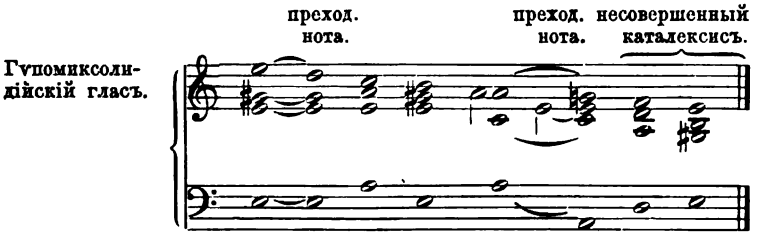
---

*) ὁ κατὰ φύσιν λόγος, разумъ природы, разсчетъ или выводъ по даннымъ природы.



Во всякомъ звукорядѣ самое *начало должно непремѣнно во всемъ соотвѣтствовать окончанію.* Посему начальная гармонія *миксолидійскаго* и *гипомиксолидійскаго лада* должна быть по характеру одинаковою съ гармоническимъ окончаніемъ. По этимъ законамъ *естественной послѣдовательности, миксолидійскій* и *гипомиксолидійскій* діапазонные виды получаютъ слѣдующія гармоническія формы:



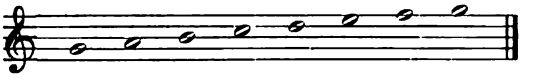


Изъ этихъ результатовъ акустическаго анализа невольно рождается предположеніе, что эти самые, нами найденные законы »естественной послѣдовательности« (τοῦ κατὰ φύσιν λογοῦ), на которую постоянно указываетъ Клавдій Птолемай, какъ на *основную* и *преимущественно дѣйствующую силу музыкальнаго*

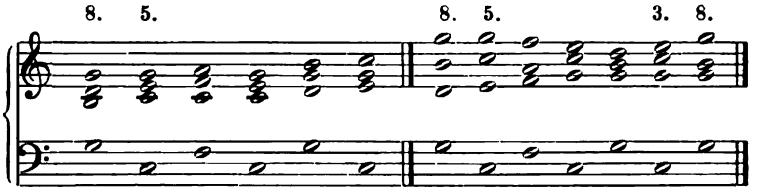
строя, не были тайною для древнихъ эллинскихъ музыкологовъ, и что именно по этой причинѣ миксолидійскій ладъ былъ признанъ *самостоятельнымъ* и даже названъ ими »*смѣшанно-лидійскою гармоніею*«.*)

Въ *гипофригійскомъ* звукорядѣ *начальный* и *окончательный* звуки также могутъ *получить значеніе членовъ верхне-доминантной гармоніи:*

Гипофригійскій ладъ.



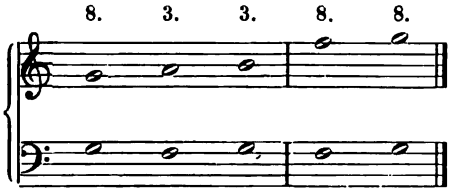
Отдѣльно, самъ по себѣ, звукъ *sol* или *sol*, конечно можетъ безпрепятственно имѣть значеніе *октавы* отъ *Sol* и сопровождаться трезвучіемъ, основаннымъ на этомъ звукѣ. Даже когда въ мелодіи появится повтореніе этихъ нотъ (*sol* и *sol*), и тогда природа нисколько не противится тому, чтобы подъ этими нотами *чередовались* гармоніи *Do* и *Sol*, т. е. гармоніи *тоники* и *верхней доминанты:*



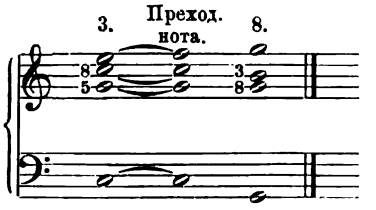
Но когда звуки этого діапазона являются *поступенно,* и мы желаемъ каждый изъ нихъ сопровождать *особой гармоніею,* то (какъ мы видѣли выше) *мелодическое послѣдованіе* по порядку нижайшихъ трехъ звуковъ (*sol*, *la*, *si*) и двухъ высшихъ звуковъ (*fa*, *sol*) противится тому, чтобы *начальный* звукъ (*sol*) и *окончательный* (*sol*) были приняты въ значеніи *октавы отъ верхней доминанты* лада:

---

*). Въ противномъ же случаѣ, чѣмъ можно объяснить таковое названіе этого лада?

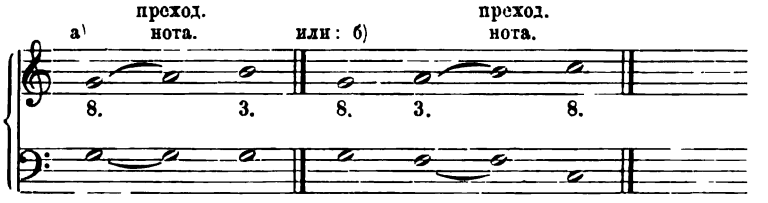


Послѣднее неудобство (т. е. послѣдованіе двухъ октавныхъ интерваловъ), конечно, можно бы обойти, принявъ ноту *fa*, за преходящій звукъ:

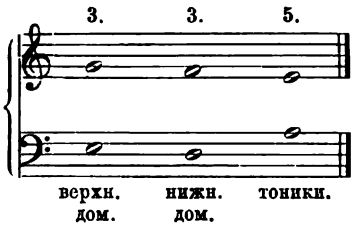


такъ какъ тутъ являются и *перемѣна гармоній*, и *ходъ голоса изъ терціи въ октаву*, вполнѣ соотвѣтствующій характеру *восходящаго* строя.

Примѣняя этотъ способъ къ группѣ трехъ нижайшихъ звуковъ:



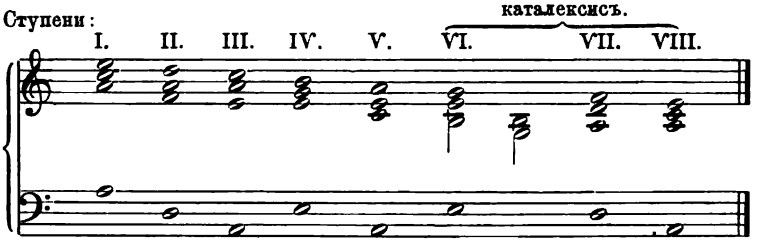
замѣтимъ: или (какъ въ прим. а.) *неподвижность* гармоніи, и *голосоведеніе, несоотвѣтственное мажорному строю* (изъ октавы въ терцію); или (прим. б.) кромѣ того же *нераціональнаго голосоведенія* (8—3), *еще болѣе несоотвѣтственное послѣдованіе гармоній*, именно: *верхней доминанты, нижней доминанты* и *тоники*, каковая форма (на подобіе каталексиса) *прилична только минорной* гаммѣ:



По этой причинѣ *нижайшій*, или *начальный* звукъ такъ называемаго *гипофригійскаго* діапазона, при гармонизаціи поступеннаго мелодическаго звукоряда, не можетъ получить значеніе *октавы отъ верхней доминанты*. На этомъ основаніи звукорядъ этого лада видимо долженъ придерживаться основной гармонизаціи, которая указана выше на стр. 98. Изъ всего этого ясно, что такъ называемый *гипофригійскій* діапазонный видъ, по основнымъ, присущимъ ему гармоніямъ, правильнѣе долженъ бы называться *гипермидійскимъ*.

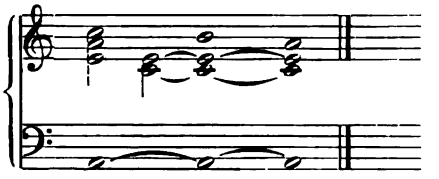
Нашедши, помощію анализа естественный законъ гармоническихъ отношеній *каталексиса*, не излишне еще разъ провѣрить ряды остальныхъ шести гласовъ: не найдется ли въ нихъ еще какихъ противорѣчій законамъ каталексиса?

Звукорядъ дорійскаго вида оказался съ слѣдующею гармонизаціею:



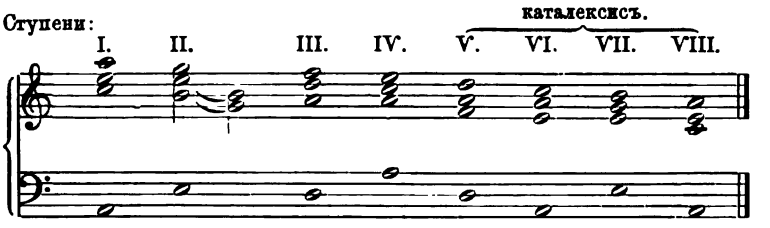
Этотъ именно звукорядъ служилъ намъ образцомъ и исходомъ анализа для открытія естественныхъ законовъ какъ гармонизаціи и голосоведенія, такъ и формъ каталексиса въ прочихъ звукорядахъ. Каталексисъ этого звукоряда совершенно удовлетворителенъ. Прочія гармоническія послѣдованія также

удовлетворяютъ эстетическому чувству, кромѣ гармоніи на четвертой ступени. *Минорная гармонія верхней доминанты* подъ звукомъ на *четвертой ступени, при предъидущемъ и послѣдующемъ одномъ и томъ же трезвучіи тоники*, менѣе прочихъ гармоническихъ послѣдованій удовлетворяетъ эстетическому чувству. Между тѣмъ нельзя принять этотъ звукъ за преходящій, иначе появилась бы гармоническая монотонность.

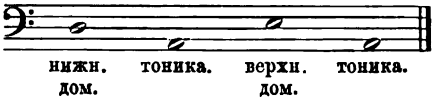


Мы увѣрены, что непремѣнно найдется какой нибудь *естественный* гармоническій законъ, по которому намъ удастся и здѣсь получить вполнѣ удовлетворительное послѣдованіе. Необходимо прежде провѣрить прочіе діапазоны.

Гармонизація *гиподорійскаго* діапазона:



Въ этихъ послѣдованіяхъ наше эстетическое чувство неудовлетворяется только одними гармоническими послѣдованіями *каталексиса*, а именно минорною гармоніею предъ заключительнымъ трезвучіемъ *тоники*. Каталексисъ тутъ (это чувствуется) состоитъ собственно *не въ двухъ послѣднихъ* только гармоніяхъ, а начинается съ V-й ступени, на гармоніи *нижней доминанты*.



Совершенный каталексисъ является въ двухъ главныхъ формулахъ гармоническихъ послѣдованій, или *а.*) по примѣру *дорійскаго* каталексиса (верхн. дом. — нижн. дом. — тоника), или *б.*) по примѣру *лидійскаго* каталексиса (нижн. дом. — верхн. дом. — тоника).

Вставляя между гармоніями двухъ доминантъ еще трезвучіе тоники, мы этимъ конечно *смягчаемъ* переходы, но, въ сущности, *не измѣняемъ типичности* самой формулы:

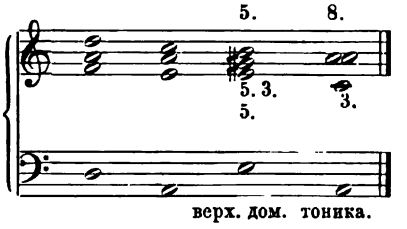
а.) верхн. домин. — (тоника) — нижн. дом. — тоника.
б.) нижн. домин. — (тоника) — верхн. дом. — тоника.

потому что *главнѣйшею характеристикою* является здѣсь предшествующая *окончательному тоническому* трезвучію — въ *дорійской* формулѣ — гармонія *нижней*, а въ *лидійской* формулѣ — гармонія *верхней* доминанты; причемъ, по *естественному закону голосоведенія* требуется, чтобы въ 1-мъ случаѣ *терція нижней доминанты* переходила въ *квинту тоники*, а во 2-мъ случаѣ *терція верхней доминанты* — въ *октаву тоники;* и чтобы въ обоихъ случаяхъ эти ходы составляли *не болѣе полутона.*

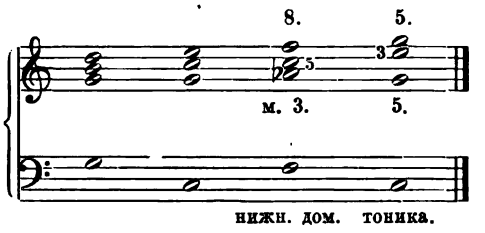
По причинѣ такого непремѣннаго требованія со стороны *эстетическаго* нашего чувства, эти *характеристическіе* интервалы предпослѣднихъ гармоній въ двухъ формулахъ совершеннаго каталексиса и получили въ нынѣшней теоріи названіе *чувствительныхъ нотъ* (notes sensibles), или *вводныхъ звуковъ* (Leittöne), послѣднее потому, что они непремѣнно должны *ввести въ опредѣленный интервалъ тоническаго трезвучія.*

Такъ какъ поэтому *терція нижней доминанты* должна находится *на полутонъ выше квинты тоники*, а *терція верхней доминанты* — на *полутонъ ниже октавы тоники,* то въ каталексисахъ (несмотря даже на *первобытный строй*), терція *нижней* доминанты можетъ являться *малою* (минорною), а терція верхней доминанты — *большою.*

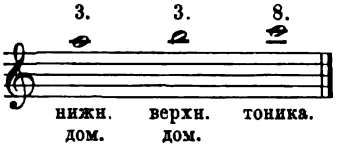
Гармонизація *каталексиса* въ *гиподорійскомъ* діапазонѣ получитъ поэтому слѣдующій видъ:



Но по тойже причинѣ дозволяется измѣнить подобнымъ же родомъ, но только *обратнымъ дѣйствіемъ*, предпослѣднюю гармонію въ каталексисѣ такъ называемаго *гипофригійскаго* (собственно *гиперлидійскаго*) діапазона.

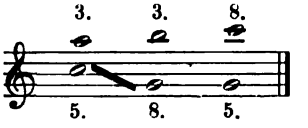


Полученная выше гармонизація *образцоваго мажорнаго*, т. е. *лидійскаго* діапазона, не представляетъ ни одного послѣдованія, которое противорѣчило бы найденнымъ естественнымъ законамъ, въ особенности, если станемъ еще строже соблюдать законы голосоведенія. А именно, когда разсмотримъ ходъ 1-го голоса при послѣдованіи гармоніи *верхней* доминанты за гармоніею *нижней доминанты*

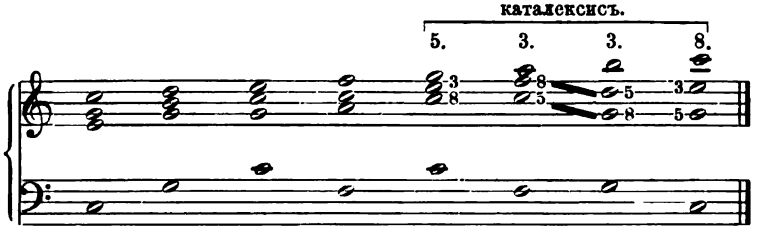


и сравнимъ этотъ ходъ съ выказавшимся правиломъ естественнаго голосоведенія въ восходящихъ строяхъ: 3—8, 8—5, 5—3, — то увидимъ, что голосъ, вмѣсто того, чтобы перейти изъ *терціи въ октаву, отнялъ ходъ* у того голоса, который испол-

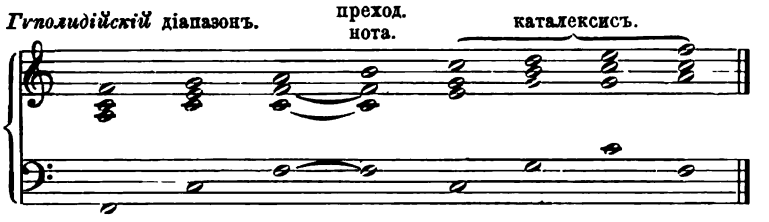
няетъ *квинту 1-го аккорда*, потому что послѣдовательность поступенной мелодіи даннаго звукоряда того требуетъ. Этимъ нарушенъ однакоже образцовый порядокъ голосоведенія. Для возстановленія этого порядка, проще всего, дать голосу, у котораго отнимается нормальный ходъ, тотъ интервалъ, который слѣдовалъ бы голосу нарушающему порядокъ нормальнаго голосоведенія, т. е. голосу, исполнившему *квинту* 1-го аккорда, дать *октаву* 2-й гармоніи, конечно (въ сообразномъ мѣстоположеніи) на соотвѣтственной, ближайшей къ прежнему звуку высотѣ.

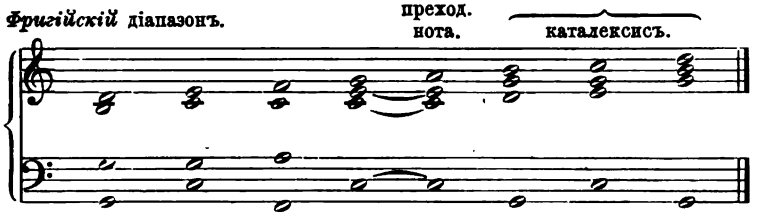


Такое дѣйствіе, относительно голосоведенія, называется *обмѣномъ ходовъ*. Остальной голосъ соблюдаетъ предписанный ходъ изъ *октавы* 1-го въ *квинту* 2-го аккорда.



Изъ остальныхъ, затѣмъ, двухъ діапазоновъ (принадлежащихъ въ сущности къ *лидійской*, т. е. мажорной категоріи), въ *гиполидійскомъ* гласѣ должна преобладать гармонія *нижней доминанты*, а въ *фригійскомъ* гласѣ — гармонія *верхней доминанты*. На этомъ основаніи слѣдуетъ, по возможности, избѣгать излишняго употребленія гармоніи соотвѣтственно *противуположной* доминанты, и, въ особенности, непосредственнаго послѣдованія одной доминанты за другою, потому что это парализируетъ желаемое преимущество требуемой гармоніи. Мы легко достигаемъ этого чрезъ превращеніе *терціи* (той или другой) *доминанты въ преходящую ноту*.





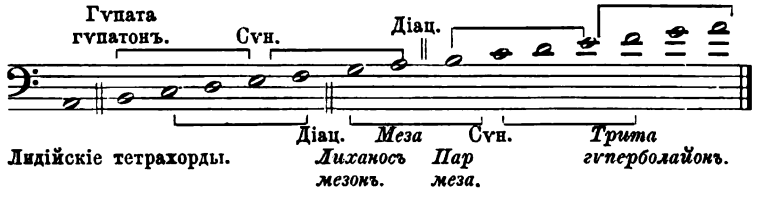
Въ томъ и въ другомъ звукорядѣ каталексисы оказываются *несовершенными* потому, что окончательная гармонія въ звукорядахъ — не тоническая.

6. Употребленіе тритона.

Древніе эллины знали и совмѣстно употребляли*) интервалъ *тритона* или *чрезмѣрной кварты*. Слѣдуетъ теперь акустически разсмотрѣть и опредѣлить, откуда и какъ происходитъ этотъ интервалъ, на какомъ естественномъ основаніи должно допускать его, и въ какихъ именно случаяхъ по преимуществу можно имъ пользоваться?

Взявъ одну изъ тональныхъ эллинскихъ гаммъ (всѣ онѣ ничтò иное, какъ одна и таже образцовая), напр.

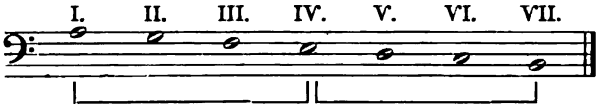
Дорійскіе тетрахорды.



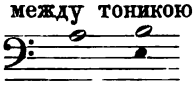
*) На это было указано выше, во второй главѣ этаго отдѣла.

мы увидимъ, что въ соединенныхъ (по сѵнафѣ) тетрахордахъ являются крайними звуками: въ *дорійскомъ* строѣ-*ѵпата ѵпатонъ* и *меза* той же самой тональности; а въ *лидійскомъ* строѣ-*лиханосъ мезонъ* и *трита ѵиперболайонъ* той же самой тональности.

Меза тональности есть вмѣстѣ съ тѣмъ *меза дорійскаго строя,* т. е. тоника всѣхъ минорныхъ ладовъ или гласовъ; а *ѵпата ѵпатонъ* тональности есть *нижняя октава* отъ *парамезы* тональности, т. е. нижняя октава отъ квинты верхней доминанты тѣхъ же ладовъ. Считая ступени (по характеру минорнаго строя) отъ мезы *внизъ* до этой нижней октавы отъ квинты верхней доминанты



оказывается, что между сказанными двумя интервалами существуетъ интервалъ *малой септимы.*

Такъ какъ между тоникою (*la*) и квинтою (*si*) (отъ верхней доминанты *mi*)  имѣется діацевктическій тонъ, то $si = \frac{8}{9}\ la$; поэтому струна *Si*, какъ октава струны $si = 2 \times si$, или $(2 \times \frac{8}{9})\ la$, или $= \frac{16}{9}\ la$. Итакъ разсчетъ интервала септимы, существующей между *la* и *Si* равенъ $\frac{16}{9}$.

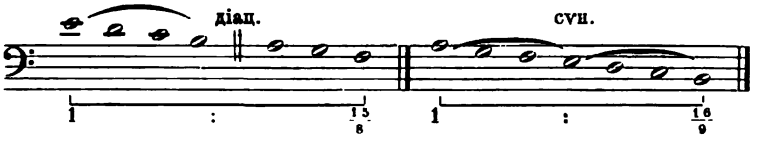
Но мы знаемъ,*) что *діатоническая* септима въ нисходящемъ по діацевксису звукорядѣ, имѣетъ рацію $= \frac{15}{8}$. Сравнивая рацію $\frac{15}{8}$ съ раціею $\frac{16}{9}$, мы получаемъ отношеніе:

$$\frac{15}{8} : \frac{16}{9} = 1 : \frac{128}{135} = 135 : 128,$$

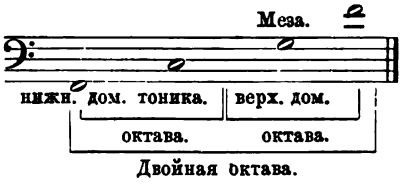
такъ какъ число 135 болѣе числа 128, то и рація $\frac{15}{8}$ болѣе раціи $\frac{16}{9}$, а слѣдовательно *интервалъ діатонической септимы*, въ нисходящемъ по *діацевксису* звукорядѣ, *болѣе* или *отдаленнѣе* интервала септимы въ звукорядѣ по *сѵнафѣ*. По этой причинѣ мы должны различать *двѣ септимы: большую,* съ

*) См. первую главу сего отдѣла.

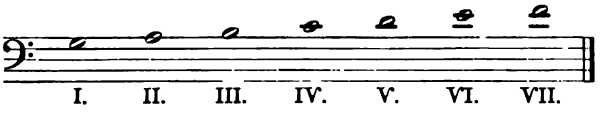
раціею въ $\frac{15}{8}$ (отъ относительной единицы) и *малую*, съ раціею въ $\frac{16}{9}$ (отъ относительной единицы).



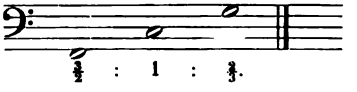
Тоже самое отношеніе, только въ *обратномъ* видѣ (по строю восходящихъ или мажорныхъ звукорядовъ), оказывается между *лиханосъ мезонъ* и *тритою гиперболайонъ*. Лиханосъ мезонъ тональности есть *меза* діапазоновъ мажорной категоріи; слѣдовательно *верхняя доминанта* этихъ ладовъ; а *трита гиперболайонъ* есть *двойная высшая октава* отъ нижней доминанты.



Звукъ $\overline{fa}$ занимаетъ 7-ю ступень *кверху* отъ *sol:*



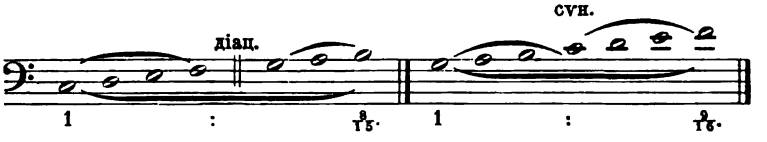
Звукъ *sol*, какъ верхняя доминанта тоники $\overline{do} = \frac{2}{3}$ *do*. Звукъ *Fa*, какъ нижняя доминанта той же тоники $= \frac{3}{2}$ *do*.



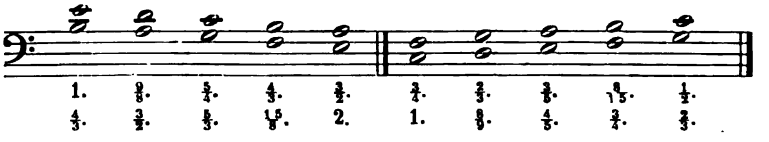
Звукъ *fa*, какъ высшая октава звука $Fa = \frac{1}{2}\ Fa = (\frac{1}{2} \times \frac{3}{2})\ do = \frac{3}{4}\ do$; а $\overline{fa}$, какъ *высшая октава* звука $fa = \frac{1}{2}\ fa = (\frac{1}{2} \times \frac{3}{4})\ do = \frac{3}{8}\ do$. Слѣдовательно *sol:* $\overline{fa} = \frac{2}{3} : \frac{3}{8} = 16 : 9 = 1 : \frac{9}{16}$. Рація септимы, или интервала между звуками *sol* и $\overline{fa}$, ровна $\frac{9}{16}$.

Діатоническая септима въ *лидійскомъ*, т. е. *первобытномъ* мажорномъ звукорядѣ,

выказывала рацію $= 15 : 8 = 1 : \frac{8}{15}$. Отношеніе этихъ двухъ различныхъ септимъ будетъ: $\frac{8}{15} : \frac{9}{16} = 128 : 135$. Слѣдовательно струна въ $\frac{8}{15}$ (отъ длины, какую имѣетъ струна тоники) короче струны въ $\frac{9}{16}$ (отъ той же единицы), и потому звукъ первой струны *выше* звука второй струны. Такъ какъ звукъ *единицы*, или *основной звукъ*, находится *ниже* этихъ двухъ звуковъ, то разстояніе высотъ или интервалъ между *основнымъ звукомъ* $= 1$, и звукомъ *высшей* изъ двухъ септимъ *болѣе* и *далѣе*, чѣмъ интервалъ между *основнымъ звукомъ* и *низшей* изъ двухъ септимъ. Поэтому въ восходящемъ строѣ также должно различать *большую септиму* съ раціею $\frac{8}{15}$ отъ *малой септимы* съ раціею $\frac{9}{16}$. Первая является въ мажорномъ строѣ *по діацевксису*, вторая въ томъ же строѣ *по сгнафѣ*.



Далѣе мы видимъ, что, если всѣ звуки въ обоихъ строяхъ, какъ нисходящемъ, такъ и восходящемъ, расположить такимъ образомъ, что каждые два звука будутъ другъ отъ друга на разстояніи трехъ смежныхъ интерваловъ:



то оказывается, что по отношенію къ общей единицѣ начальнаго звука, они составляютъ взаимно слѣдующіе интервалы:

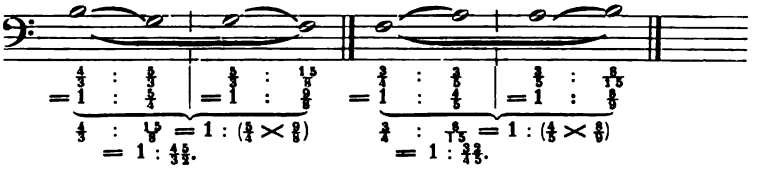
а) въ *дорійскомъ* строѣ:

1-й звукъ съ 4-мъ ($\overline{mi}$ — *si*) $1 : \frac{4}{3}$ = *кварту* нисходящую).
2-й - - 5-мъ ($\overline{re}$ — *la*) $\frac{9}{8} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{4}{3}$, *кварту;*
3-й - - 6-мъ ($\overline{do}$—*sol*) $\frac{5}{4} : \frac{5}{3} = 1 : \frac{4}{3}$, *кварту;*
4-й - - 7-мъ (*si* — *fa*) $\frac{4}{3} : \frac{15}{8} = 1 : \frac{45}{32}$, ?
5-й - - 8-мъ (*la* — *mi*) $\frac{3}{2} : 2 = 1 : \frac{4}{3}$, *кварту.*

б) въ *мидійскомъ* строѣ:

1-й звукъ съ 4-мъ (*do* — *fa*) $1 : \frac{3}{4}$ = *кварту* (восходящую);
2-й - - 5-мъ (*re* — *sol*) $\frac{8}{9} : \frac{2}{3} = 1 : \frac{3}{4}$, *кварту;*
3-й - - 6-мъ (*mi* — *la*) $\frac{4}{5} : \frac{3}{5} = 1 : \frac{3}{4}$, *кварту;*
4-й - - 7-мъ (*fa* — *si*) $\frac{3}{4} : \frac{8}{15} = 1 : \frac{32}{45}$, ?
5-й - - 8-мъ (*sol* — $\overline{do}$) $\frac{2}{3} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{3}{4}$, *кварту.*

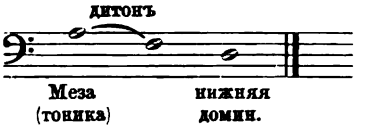
Въ обоихъ строяхъ единственно только *между 4-ой и 7-й ступенями* оказывается не естественное, раціональное отношеніе, не кварта, — а интервалъ, *нисходящая* рація котораго равняется $\frac{45}{32}$, а *восходящая* — $\frac{32}{45}$. Въ обоихъ случаяхъ интервалъ этотъ превышаетъ естественную кварту на *чрезмѣрный малый полутонъ* или на *большую Апотому,* съ раціею въ нисходящемъ строѣ $\frac{135}{128}$, въ восходящемъ — $\frac{128}{135}$.*) Мы нынѣ называемъ этотъ интервалъ *чрезмѣрною квартою;* эллины называли его *тритонъ,* потому что онъ находится на *цѣлый большой тонъ далѣе дитона* (двутонія) или большой терціи, ибо $\frac{5}{4} \times \frac{9}{8} = \frac{45}{32}$, равно какъ и $\frac{4}{5} \times \frac{8}{9} = \frac{32}{45}$.



Въ минорномъ строѣ этой тональности *звукъ si*, какъ уже сказано, — *квинта* верхней доминанты (*mi*), а *звукъ fa* — *малая терція* нижней доминанты (*re*). Тотъ же звукъ *fa* есть вмѣстѣ съ тѣмъ — *нижній дитонъ* или *нижняя большая терція* отъ *мезы la*, и является между мезою и нижнею доминантою

*) См. выпускъ I. стр. 12.

какъ характеристическій интервалъ, выясняющій минорное трезвучіе послѣдней:



Выше уже было сказано, что нижняя октава отъ квинты верхней доминанты минорнаго лада оказывается *малою септимою* отъ тоники. Слѣдовательно *парафонія тритона*, являющаяся въ минорныхъ ладахъ, есть *соединеніе малой терціи нижней доминанты* съ *высшею октавою нижней малой септимы отъ тоники*. Перенесеніе какого либо звука въ высшую или низшую октаву не измѣняетъ его основнаго отношенія къ гармоніи, и потому изъ двухъ членовъ *парафоніи тритона* *верхній, si*, имѣетъ значеніе *верхней октавы* отъ *нижней малой септимы*, а *нижній, fa*, значеніе *дитона* отъ *мезы*, съ которымъ сама меза и нижняя доминанта (или нижняя квинта) ея составляютъ *правильное минорное трезвучіе*. Всѣ же четыре звука вмѣстѣ образуютъ *парафонное четверозвучіе*, которое, по нынѣшнему техническому выраженію можно называть *аккордомъ нижней малой септимы*, или *минорнымъ малымъ септаккордомъ нисходящаго строя*.

Отношенія: $1 : \frac{5}{4}$, $1 : \frac{3}{2}$, и $\frac{5}{4} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{6}{5}$, дающія интервалы *большой терціи*, *квинты* и *малой терціи* суть *консонансы* или *симфоны* (даже по понятіямъ эллинскихъ теоретиковъ, что вполнѣ подтверждается вышеприведенными словами

Птолемайя), и потому трезвучіе ихъ составляетъ *основаніе* аккорда, диссонирующимъ элементомъ котораго является звукъ $\frac{16}{9}$ на ступени малой септимы. Вслѣдствіе того рождаются слѣдующія *діафоническія* отношенія:

$$la : Si = 1 : \tfrac{16}{9},\ \textit{малая септима},$$
$$fa : Si = \tfrac{5}{4} : \tfrac{16}{9} = 1 : \tfrac{64}{45},\ \textit{уменьшенная квинта},$$
$$\text{и } re : Si = \tfrac{3}{2} : \tfrac{16}{9} = 1 : \tfrac{32}{27},\ \textit{ложная малая терція.}\ ^{*})$$

Диссонирующіе аккорды не могутъ служить окончательною гармоніею, потому что всякое диссонирующее созвучіе дѣйствуетъ *не успокоительно* на наши чувства, а каталексисъ всякаго рода, совершенный и несовершенный, означаетъ бо̀льшій или мѐньшій *отдыхъ* среди музыкальной рѣчи, предполагаетъ хотя бы моментальное только успокоеніе мысли. Диссонирующіе аккорды могутъ *предшествовать окончательному* (консонирующему) *трезвучію* и тѣмъ болѣе содѣйствовать успокоительному эффекту послѣдняго. Древніе эллины также знали о такомъ дѣйствіи диссонирующихъ созвучій, какъ видно изъ словъ Аристотеля**) »тѣ, говоритъ онъ, которые на флейтахъ не играютъ въ унисонъ съ прочими, поворотомъ въ оный *при концѣ*, доставляютъ гораздо болѣе наслажденія противъ той непріятности, какую они, *предъ окончаніемъ*, причиняли *диссонансами.*« —

Послѣ каждаго диссонирующаго аккорда поэтому непремѣнно должно слѣдовать какое либо трезвучіе, которое однакоже на то имѣетъ право по вышеизъясненнымъ естественнымъ общимъ законамъ логическаго чередованія гармоній. Такое, непремѣнно требуемое, послѣдованіе извѣстнаго трезвучія за

---

*) Это самымъ яснымъ и неопровержимымъ образомъ доказываетъ, какъ ошибочно и нелогично обычное толкованіе (на основаніи не *науки о звукахъ*, а одного только нынѣшняго *линейнаго нотописанія*), будто подобныя четверозвучія имѣютъ *основнымъ* звукомъ *нижайшій* звукъ, т. е. будто этотъ аккордъ имѣетъ слѣд. строй: трезвучіе на *основѣ Si*; съ *малой терціею (!) re; и уменьшенной квинтою fa*, и съ прибавленіемъ *диссонанса (!) la*. — Въ природѣ нѣтъ трезвучій съ *нечистою квинтою*, а интервалъ $\frac{32}{27}$ *не есть дѣйствительная* малая терція; да и *диссонансомъ* въ какомъ либо аккордѣ можетъ *логично* считаться только тотъ звукъ, который *со всѣми* прочими звуками составляетъ *не консонирующія* отношенія.

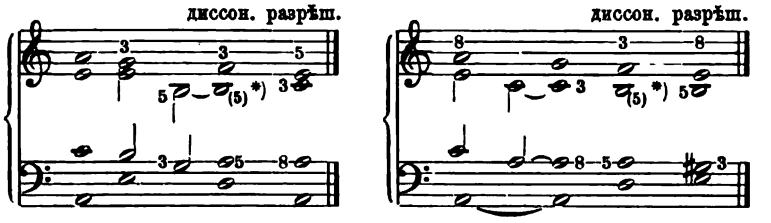
**) См. выше, стр. 55.

какимъ либо диссонирующимъ аккордомъ, именуется *разрѣшеніемъ* послѣдняго.

Минорный малый септаккордъ нисходящаго строя основанъ на *нижней доминантѣ*. А такъ какъ гармонію *нижней* доминанты равноправно можно употреблять предъ *тоническимъ* трезвучіемъ для *совершеннаго* каталексиса, и предъ трезвучіемъ *верхней доминанты* для *несовершеннаго* окончанія, то и возможно направлять разрѣшеніе сказаннаго диссонирующаго аккорда, смотря по надобности, то въ одну, то въ другую изъ упомянутыхъ гармоній.

При разрѣшеніи подобныхъ диссонирующихъ аккордовъ, диссонансы, какъ всѣ вообще интервальныя послѣдованія, также подчиняющіеся основнымъ, выше найденнымъ, законамъ голосоведенія, разрѣшаются по первобытному своему значенію, или какъ *терціи*, или *квинты*, или *октавы* той гармоніи, къ какой они первобытно (по звукоряду) принадлежатъ. Но такъ какъ обѣ доминанты оказываются противоположными другъ другу въ своихъ отношеніяхъ къ тоникѣ и къ самому ладу вообще, то ясно, что въ диссонирующихъ созвучіяхъ, при соединеніи интерваловъ одной гармоніи съ интервалами другой гармоніи, эта противуположность двухъ доминантъ сама собою указываетъ на направленіе разрѣшеній. *Верхняя* доминанта произошла изъ октавной интеркаляціи по *восходящему* строю, а *нижняя* изъ такой же интеркаляціи по *нисходящему* строю: это *различіе основныхъ направленій* нужно имѣть въ виду при веденіи голосовъ каждой изъ двухъ доминантныхъ гармоній. Такимъ образомъ, при разрѣшеніи диссонирующаго аккорда въ тоническое трезвучіе, звуки, взятые изъ трезвучія *верхней* доминанты стремятся къ разрѣшенію по правиламъ голосоведенія *восходящаго* строя (3—8—5—3), между тѣмъ какъ звуки, принадлежащіе къ трезвучію *нижней* доминанты, слѣдуютъ правиламъ голосоведенія *нисходящаго* строя (3—5—8—3). При разрѣшеніи же (несовершеннымъ каталексисомъ) въ трезвучіе *верхней* или *нижней* доминанты, диссонансы, взятые изъ трезвучія, составляющаго окончательную гармонію, остаются, само собою разумѣется, на своихъ мѣстахъ. Напримѣръ:

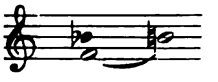
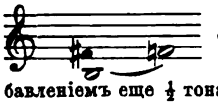
каталексисы: а) *Дорійскій.* б) *Гипомиксолидійскій.*



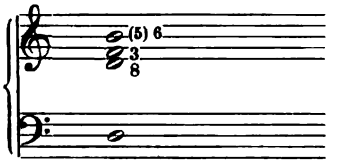
Для плавнаго голосоведенія приходится иногда пропускать какой либо изъ четырехъ звуковъ диссонирующаго аккорда. Какой же звукъ можно пропустить, не измѣняя существенно диссонирующаго характера гармоніи?

Главную сущность аккорда безспорно составляютъ два звука, образующій *парафонію тритона* (т. е. чрезмѣрную кварту, или уменьшенную квинту**); ибо въ соединеніи съ основнымъ трезвучіемъ *нижней* доминанты, именно этотъ интервалъ представляетъ элементъ *гармоническаго противорѣчія* въ отношеніяхъ ко всѣмъ прочимъ тремъ звукамъ безъ изъятія. Изъ этихъ же трехъ отношеній *самымъ немелодичнымъ*, самымъ *неудобопѣваемымъ* (ἐχμελέστατος) оказывается отношеніе тритона (имѣющаго какъ чрезмѣрная кварта рацію $\frac{45}{32}$, а какъ уменьшенная квинта — рацію $\frac{64}{45}$). Второе отношеніе — *интервалъ діацевктическій* $\frac{9}{8}$ (находящійся между *мезою* лада — какъ квинтою аккорда — и прибавленнымъ диссонансомъ) — принадлежитъ къ интерваламъ *первобытнымъ*, являющимся въ естественно-мелодическихъ, образцовыхъ звукорядахъ; слѣдовательно онъ

*) Т. е. 5-та верхней доминанты.

**) *Чрезмѣрная кварта*  и *уменьшенная квинта*  составляютъ интервалъ кварты ($2\frac{1}{2}$ тона) съ прибавленіемъ еще $\frac{1}{2}$ тона, слѣд. *Три-тонъ* по *счету полутоновъ*. Разница та, что *чрезмѣрная кварта* = квартѣ + большой апотомы ($\frac{4}{3} \times \frac{135}{128} = \frac{45}{32}$), а *уменьшенная квинта* = квартѣ + *лейммы* ($\frac{4}{3} \times \frac{16}{15} = \frac{64}{45}$), или = *квинтѣ* — большой *апотомы* $\left(\frac{\frac{3}{2}}{\frac{135}{128}} = \frac{64}{45}\right)$.

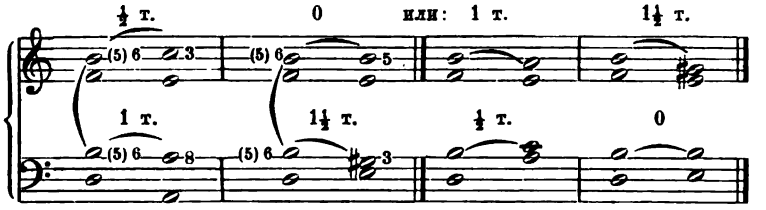
удобопѣваемъ (ἐμμελής). Третіе отношеніе — интервалъ *ложной малой терціи* $\frac{32}{27}$, — между звуками образцовой гаммы *не находится*. Изъ этого ясно, что безъ всякаго нарушенія истиннаго смысла въ сказанномъ аккордѣ, т. е. *общей діафоніи между всѣми членами его* всего удобнѣе опустить *мезу* лада (какъ *квинту основнаго трезвучія*) причемъ аккордъ сей получаетъ слѣдующій видъ:



т. е. видъ *секстаккорда*, который впрочемъ неимѣетъ значенія *настоящаго консонирующаго* секстаккорда, такъ какъ *основнымъ звукомъ* является не *верхній* звукъ (*si*), а *нижній* (*re*). Поэтому я рѣшился называть всѣ подобныя созвучія *диссонирующими секстаккордами*. Подобный диссонирующій секстаккордъ, вполнѣ характерный по своему происхожденію и значенію, можно употреблять и дѣйствительно употребляется какъ бы самостоятельное но (конечно: диссонирующее) *тре*звучіе. Весьма ясно, что въ *четыреголосномъ* пѣніи приходится одинъ какой либо изъ данныхъ *трехъ* звуковъ *удвоить*, т. е. давать двумъ голосамъ какой нибудь звукъ или въ *унисонъ*, или *антифонно* (октавно). Преимущественно удвоивается сама *диссонирующая секста*, но можно также удвоивать и *основный звукъ*. Терцію не ловко удвоивать потому, что у ней ходъ строго предписанный (на полтона внизъ), и двумъ голосамъ пришлось бы идти *однимъ и тѣмъ же ходомъ* или *параллельными октавами*. Когда же приходится удваивать диссонирующую сексту, тогда одинъ изъ голосовъ, поющихъ этотъ звукъ, или *восходитъ* (по образцу голосоведенія въ восходящихъ строяхъ*) на $\frac{1}{2}$ тона, или же остается на мѣстѣ, а другой *нисходитъ* или по образцу голосоведенія въ нисходящихъ

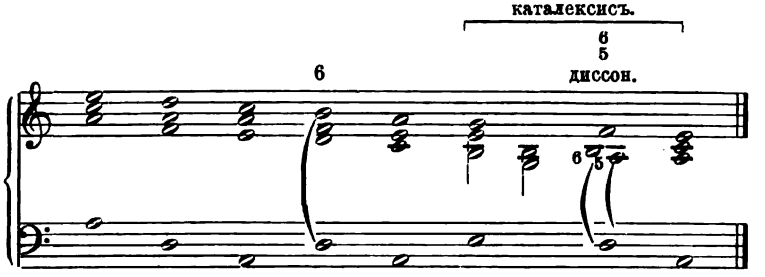
*) См. въ семъ же выпускѣ стр. 91.

строяхъ*) на *цѣлый тонъ*, или въ большую *терцію* слѣдующаго трезвучія, т. е. на $1\frac{1}{2}$ тона. Напр.



Этотъ аккордъ можетъ назваться *минорнымъ диссонирующимъ секстаккордомъ*.

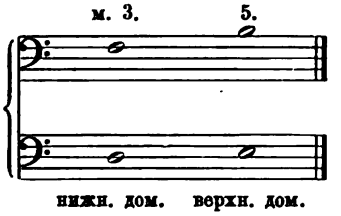
При помощи этаго секстаккорда исчезаетъ невполнѣудовлетворительное послѣдованіе гармоній на III, IV, и V ступеняхъ дорійскаго октахорда**) и усиливается эффектъ самаго каталексиса:



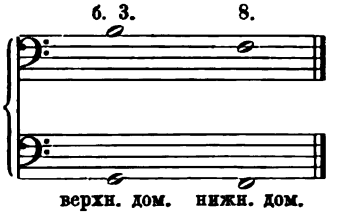
Въ мажорномъ строѣ, который всегда и во всемъ составляетъ прямую и соверменную противуположность минорному строю, изъ *двухъ звуковъ* составляющихъ *парафонію тритона*, *верхній* звукъ (*парамеза* тональной системы), бывшій въ минорномъ строѣ *диссонансъ*, — является *консонансомъ* основнаго трезвучія, а *нижній* звукъ (*паррпата* гаммы), бывшій *консонансъ* минорнаго лада — *диссонирующимъ* звукомъ. По той же причинѣ первый (высшій) звукъ долженъ быть *терціею верхней доминанты лада* и притомъ *большою*, а второй (низшій) звукъ — *октавою нижней доминанты*, какъ видно изъ примѣра:

*) См. въ семъ же выпускѣ стр. 87 и 88.
**) См. въ семъ же выпускѣ стр. 108.

а) минорный ладъ.



б) мажорный ладъ.



Прибавивъ къ звуку *si* нижній *дитонъ* его, т. е. звукъ *sol* (какъ верхнюю доминанту лада) и верхній *тріемитоній*, т. е. звукъ $\overline{re}$, мы получаемъ трезвучіе *верхней доминанты мажорнаго лада:*

Если же къ сему присоединимъ еще *верхнюю октаву* отъ *fa:*

то получимъ аккордъ изъ *консонирующаго* трезвучія *верхней доминанты* лада съ диссонансомъ *малой верхней септимы* отъ этой доминанты. Это — *мажорный малый септаккордъ восходящаго строя.* Въ немъ слѣдующія *діафоническія* отношенія:

$sol : \overline{fa} = 1 : \frac{9}{16}$; — (восходящая) *малая септима;*

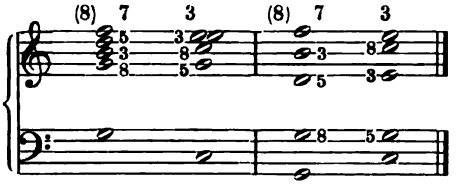
$si : \overline{fa} = \frac{4}{5} : \frac{9}{16} = 1 : \frac{45}{64}$, *уменьшенная квинта;*

$\overline{re} : \overline{fa} = \frac{2}{3} : \frac{9}{16} = 1 : \frac{27}{32}$, *ложная малая терція.*

Этотъ аккордъ, какъ *диссонирующій*, не можетъ служить окончательною гармоніею въ каталексисѣ, но можетъ весьма кстати являться *предпослѣднимъ* аккордомъ съ непремѣннымъ условіемъ разрѣшенія въ трезвучіе тоники. Предъ трезвучіемъ же *нижней доминанты* нельзя допускать его, потому что въ мажорномъ ладу нѣтъ такого каталексиса.

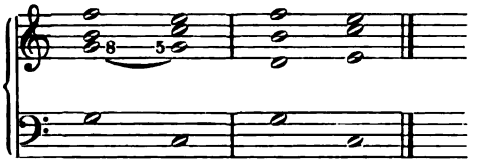
Порядокъ же разрѣшенія отдѣльныхъ звуковъ, по выше приведеннымъ правиламъ, соблюдается во всей точности;

т. е. интервалы трезвучія *верхней* доминанты разрѣшаются по правилу голосоведенія въ *восходящемъ* строѣ, а октава *нижней* доминанты по правилу нисходящаго строя:



Подобно тому, какъ въ диссонирующемъ четверозвучіи Дорійскаго строя, приходится также, при гармонизаціи мелодій мажорныхъ наклоненій, ради плавнаго голосоведенія, иногда пропускать какой либо звукъ и въ диссонирующемъ Септаккордѣ Лидійскаго строя.

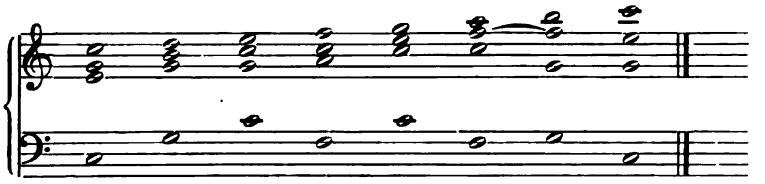
Въ такомъ случаѣ удобнѣе всего пропускъ *квинты*, а затѣмъ можно иногда вмѣсто нея, пропустить *октаву* основнаго звука. Но нельзя пропускать *терцію* и диссонансъ *септимы*, ибо именно эти два интервала составляютъ парафонію тритона и безъ нихъ аккордъ теряетъ свое значеніе.



Удобнѣе пропускать квинту мажорнаго малаго септаккорда, чѣмъ октаву его, потому что квинта аккорда, разрѣшаясь въ терцію тоники, даетъ тоническое трезвучіе съ удвоенной терціей, но *безъ квинты; октава* же верхней доминанты, оставаясь при разрѣшеніи на мѣстѣ и обращаясь въ квинту тоническаго трезвучія, дѣлаетъ разрѣшающій аккордъ полнозвучнѣе.

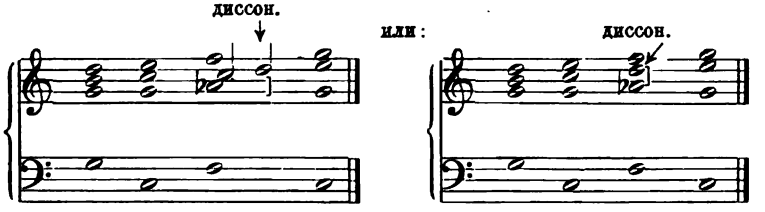
Изъ всѣхъ четырехъ мажорныхъ гласовъ, одинъ только *лидійскій* октахордъ выказываетъ *каталексисъ*, состоящій изъ *трезвучія тоники съ предшествующею гармоніею верхней доминанты*. Слѣдовательно въ этомъ только одномъ звукорядѣ

прилично и естественно употреблять *мажорный малый септаккордъ* восходящаго строя, на основаніи *верхней* доминанты.

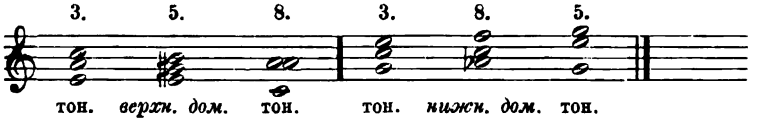


Въ *гипомидійскомъ* же и въ *фригійскомъ* октахордахъ не представляется ни одного случая чтобы употребить мажорный или минорный малый септаккордъ.

За то каталексисъ *гипофригійскаго* звукоряда дозволяетъ примѣнить или *минорный малый септаккордъ* или *минорный диссонирующій секстаккордъ* подъ звукомъ на *7-ой его ступени*, такъ какъ мы нашли,*) что тутъ вмѣсто *мажорнаго* трезвучія *нижней доминанты* допускается также и *минорное* ея трезвучіе:

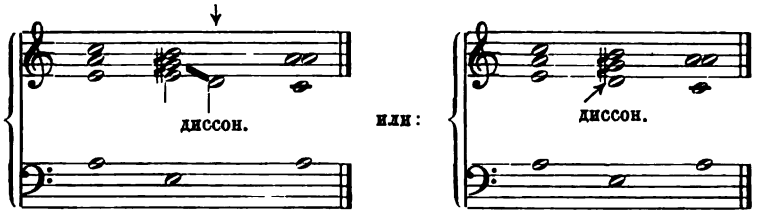


Но мы нашли также,**) что *гипофригійскій* каталексисъ съ *минорнымъ* трезвучіемъ *нижней* доминанты былъ дозволенъ какъ *обратное подраженіе* закону *гармонической послѣдовательности*, который требуетъ появленія *мажорнаго* трезвучія *верхней* доминанты въ *гиподорійскомъ* каталексисѣ.



*) См. стр. 111.
**) Тамъ же.

А потому мы вправѣ заключить, что въ силу обратнаго дѣйствія *естественнаго закона*, относительно употребленія *парафоніи тритона* въ предпослѣднемъ аккордѣ *гипофригійскаго* окончанія, должно быть дозволено примѣненіе подобной же парафоніи *тритона* въ предпослѣднемъ аккордѣ и *гиподорійскаго* окончанія.

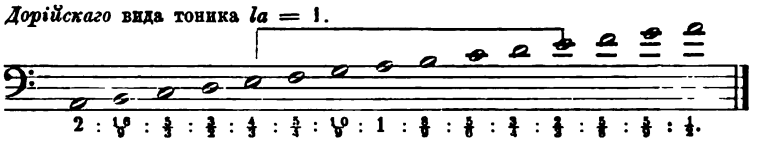


7. Случайные переходы изъ лада въ ладъ.

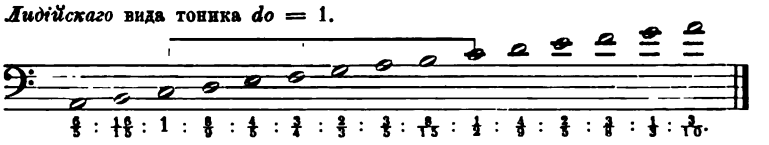
(Эналлаги, т. е. Метаволы по системѣ квартоваго строя.)

Если на *образцовомъ дисдіапазонѣ* (συστημα αμεταβολον) выпишемъ акустическія отношенія, которыя существуютъ въ двухъ гармоническихъ категоріяхъ минорнаго и мажорнаго строя, между ихъ тониками и остальными звуками, то получимъ слѣдующіе ряды рацій:

Дорійскаго вида тоника *la* = 1.



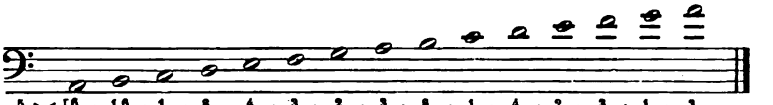
Лидійскаго вида тоника *do* = 1.



Дорійскій октахордъ находится между *гипатою мезонъ* и *нетою діецевыменонъ*, т. е. между *mi* и $\overline{mi}$, а *лидійскій* октахордъ между *паргипатою гипатонъ* и *тритою діецевыменонъ*, т. е. между *do* и $\overline{do}$. *Начальные звуки* сихъ діапазоновъ,

т. е. *mi* и *do*, образуютъ интервалъ *дитона*, т. е. находятся въ отношеніи $\frac{5}{4}$, т. е. *mi* : *do* = 4 : 5, или *do* : *mi* = 5 : 4. Это подтверждается тѣмъ, что когда *la* = 1, то *do* = $\frac{5}{3}$ *la*, и *mi* = $\frac{4}{3}$ *la*, такъ что дѣйствительно *do* : *mi* = $\frac{5}{3}$: $\frac{4}{3}$ = 5 : 4 = 1 : $\frac{4}{5}$.

Если *лидійская единица* или звукъ *do* = $\frac{5}{3}$ *la*, то легко найти отношенія каждаго звука лидійскаго строя къ звуку *la*, какъ къ *общей* единицѣ. Стоитъ только весь рядъ рацій лидійскаго строя помножить на рацію $\frac{5}{3}$, т. е. на отношеніе *лидійской единицы do* къ *дорійской единицѣ la*.



$\frac{5}{3} \times [\frac{6}{5} : \frac{10}{15} : 1 : \frac{8}{9} : \frac{4}{5} : \frac{3}{4} : \frac{2}{3} : \frac{3}{5} : \frac{6}{15} : \frac{1}{2} : \frac{4}{9} : \frac{2}{5} : \frac{3}{8} : \frac{1}{3} : \frac{3}{10}$.

Отношенія къ единицѣ *la*

$= 2 : \frac{16}{9} : \frac{5}{3} : \frac{40}{27} : \frac{4}{3} : \frac{5}{4} : \frac{10}{9} : 1 : \frac{8}{9} : \frac{5}{6} : \frac{20}{27} : \frac{2}{3} : \frac{5}{8} : \frac{5}{9} : \frac{1}{2}$.

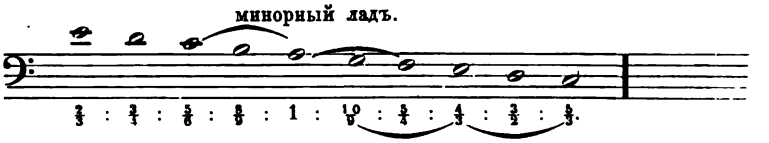
Изъ сравненія этихъ рацій съ раціями соотвѣтственныхъ звуковъ *дорійскаго* ряда, находимъ, что въ обоихъ рядахъ, кромѣ рацій *re* и $\overline{re}$, *всѣ прочія раціи акустически тождественны*. Когда же какіе либо два звука оказываются *тождественными въ отношеніяхъ или раціяхъ* къ третьему за единицу принятому звуку, тогда эти два звука и сами *тождественны;* и наоборотъ, когда два звука несходны по своимъ *раціямъ*, то они и *сами различны*, хотя по неудовлетворительности нотаціи они и писались бы одинаковыми нотными знаками, ибо *различныя* численныя величины никакъ не могутъ быть выраженіями *одинаковаго* физическаго явленія.

Отсюда несомѣнно вытекаетъ: во 1-хъ, что *нижняя доминанта* дорійскихъ (минорныхъ) ладовъ не тождествена *квинтѣ отъ верхней доминанты лидійскихъ* (мажорныхъ) строевъ, и что *перваго* звука нѣтъ въ *мажорныхъ*, а *втораго* — въ *минорныхъ* діапазонахъ; во 2-хъ, что *всѣ прочіе звуки находятся въ обоихъ ладахъ*. Изъ этого же слѣдуетъ далѣе, что въ *минорныхъ* ладахъ не встрѣчается *трезвучіе верхней доминанты лидійскаго строя*, а въ *мажорныхъ* ладахъ — трезвучіе *нижней доминанты дорійскаго* строя, если только не совершается

рѣшительный переходъ изъ лада одной категоріи въ ладъ другой категоріи, т. е. если нѣтъ *метаволы по системѣ.*

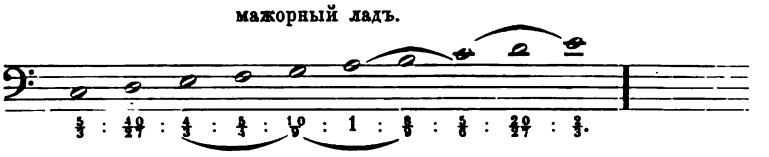
Напротивъ же того, трезвучія *тоники* и *нижней доминанты* мажорнаго строя находятся также и въ минорныхъ ладахъ, слѣдовательно могутъ являться въ нихъ безъ *метаволы*, равно какъ въ мажорныхъ строяхъ могутъ являться трезвучія *тоники* и *верхней доминанты минорнаго строя.* Изъ рацій обоихъ звукорядовъ видно

минорный ладъ.



$\frac{2}{3} : \frac{3}{4} : \frac{5}{6} : \frac{8}{9} : 1 : \frac{10}{9} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{5}{3}.$

мажорный ладъ.



$\frac{5}{3} : \frac{10}{27} : \frac{4}{3} : \frac{5}{4} : \frac{10}{9} : 1 : \frac{8}{9} : \frac{5}{6} : \frac{20}{27} : \frac{2}{3}.$

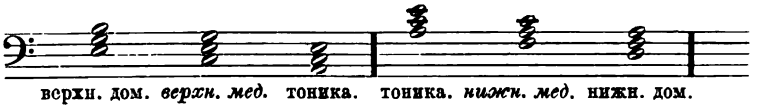
что: $\frac{5}{4} : 1 : \frac{5}{6} = 1 : \frac{4}{5} : \frac{2}{3}$, и $\frac{5}{3} : \frac{4}{3} : \frac{10}{9} = 1 : \frac{4}{5} : \frac{2}{3}$, т. е. звуки *fa—la—do*, равно какъ и *do—mi—sol*, являющіеся въ *минорномъ* ладу, представляютъ правильныя *мажорныя* трезвучія; а $\frac{2}{3} : \frac{5}{6} : 1 = 1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2}$, и $\frac{8}{9} : \frac{10}{9} : \frac{4}{3} = 1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2}$, т. е. звуки *mi—do—la* и *si—sol—mi*, являющіеся въ *мажорномъ* ладу, соотвѣтствуютъ вполнѣ правильнымъ *минорнымъ* трезвучіямъ.

Мажорная тоника do, или, что по значенію одно и тоже *октава ея do*, находится на *малую терцію выше минорной тоники la* и *на большую терцію ниже верхней доминанты mi минорнаго лада*, другими словами, звукъ *do* есть *средній* между звуками *la* и *mi*. Звукъ *fa*, напротивъ оказывается въ *минорномъ* ладу *среднимъ* между *тоникою la* и *нижнею доминантою re*. Звукъ *la*, затѣмъ, въ *мажорномъ* ладу есть *средній* между *fa* и *do*, т. е. между *нижней доминантой* и *тоникой* этого лада; а звукъ *mi* является *среднимъ* же звукомъ между *do* и *sol*, т. е. между *тоникою* и *верхнею доминантою* мажорнаго лада. —

Средніе звуки между тоникою и одною изъ доминантъ во всякомъ строѣ называются *медіантами* даннаго строя; притомъ звукъ, лежащій *выше тоники* называется *верхнею*, а лежащій *ниже* тоники — *нижнею медіантою.*

Итакъ въ каждомъ строѣ, кромѣ трезвучій тоники и двухъ доминантъ, находятся еще трезвучія *двухъ медіантъ*, которыя въ *минорномъ строѣ* оказываются *мажорными*, а въ *мажорномъ — минорными.* Такимъ образомъ *трезвучія двухъ медіантъ* каждаго строя, по гармоническому характеру, противуположны *трезвучію тоники.* Трезвучіе медіанты сродно трезвучію *относительной тоники* и вмѣстѣ *трезвучію той изъ двухъ доминантъ*, съ *которою оно вмѣстѣ съ тоникой составляетъ трезвучіе.* Слѣдовательно гармонія *верхней медіанты* родствена гармоніи *верхней* же *доминанты,* а гармонія *нижней* медіанты родствена гармоніи *нижней* же *доминанты.*

Напр. *а*) въ минорномъ ладу.



верхн. дом. *верхн. мед.* тоника. тоника. *нижн. мед.* нижн. дом.

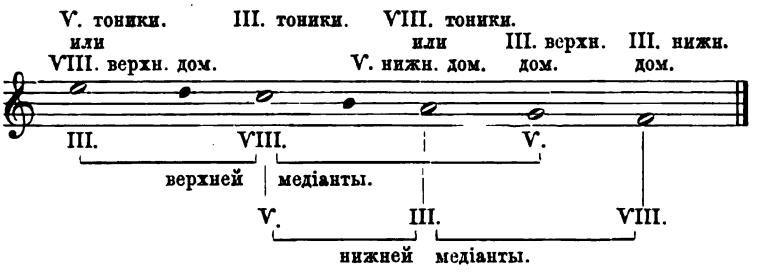
б) въ мажорномъ ладу.

верхн. дом. *верхн. мед.* тоника. тоника. *нижн. мед.* нижн. дом.

На этомъ основаніи въ *минорныхъ звукорядахъ:*

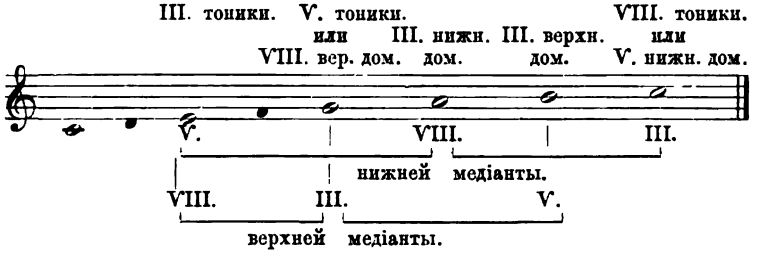
квинта тоники можетъ быть принята также за терцію } верхней
терція тоники - - - - - октаву } медіан-
а *терція верхней доминанты* - - - квинту } ты.

терція тоники - - - - - квинту } нижней
октава тоники - - - - - терцію } медіан-
и *терція нижней доминанты* - - - октаву } ты.



Въ *мажорныхъ* же звукорядахъ могутъ быть приняты:

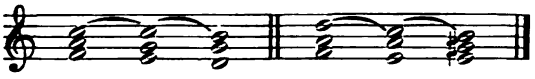
октава тоники	-	за	*терцію*	нижней медіанты.
терція тоники	-	-	*квинту*	
терція нижней доминанты	-		*октаву*	
терція тоники	-	за	*октаву*	верхней медіанты.
квинта тоники	-	-	*терцію*	
терція верхней доминанты	-		*квинту*	



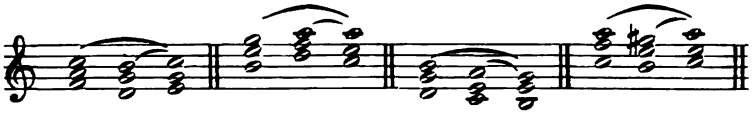
Трезвучія (относительныхъ) *медіантъ* служатъ удобнымъ средствомъ къ бо́льшему *гармоническому разнообразію* въ отношеніи количества, и главнымъ образомъ въ отношеніи характера аккордовъ*).

*) Такъ какъ у эллиновъ каждое трезвучіе служило главною основою какому либо *тропу*, то является увѣренность, что подобныя гармоническія перемѣны значенія звуковъ одной и той же гаммы, почитались у нихъ переходами изъ одного тропа въ другой, т. е. *метаволами по тропамъ или по системѣ* (Μεταβολαὶ κατὰ τρόπον ἢ κατὰ σύστημα). Этого, конечно, не должно смѣшивать съ *метаволами по тональностямъ*, (Μεταβολαὶ κατὰ τόνον), которыя состоятъ въ *перемѣнѣ высоты извѣстныхъ звуковъ* (по крайней мѣрѣ одного) на разность *не менѣе малаго полутона*, т. е. на интервалъ *апотомы*, между тѣмъ, какъ при метаволахъ перваго рода, разность измѣняемыхъ звуковъ не можетъ составлять болѣе какой либо *гипероxи* или *хрои*. (См. гл. 1-ю стр. 44.) При появленіи *хрой ноты* своего вида не измѣняютъ, но *звуки* различныхъ рацій имѣютъ *ощутительный*

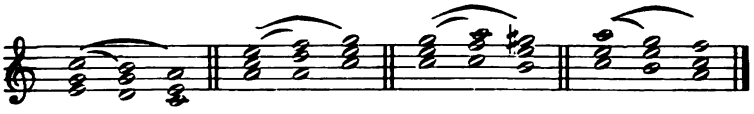
Неудобно здѣсь входить въ подробной разборъ случаевъ, гдѣ и когда можно употреблять *трезвучія медіантъ*, такъ какъ я пишу не руководство къ музыкальному сочиненію, а только анализъ естественнаго звуковаго матеріала. Вообще же изъ акустическихъ законовъ гармоническаго послѣдованія выводится заключеніе, что изъ *трехъ послѣдовательныхъ гармоній* должны оказывать естественное сродство: или *средняя* гармонія *отдѣльно съ обѣими крайними:*



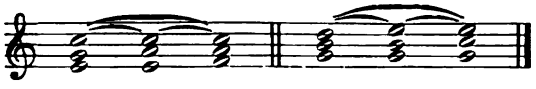
или 1-я и 2-я, каждая отдѣльно съ 3-ею:



или 2-я и 3-я, каждая отдѣльно съ 1-ю:



Всего глаже является послѣдованіе, если *всѣ три* гармоніи взаимно сродны



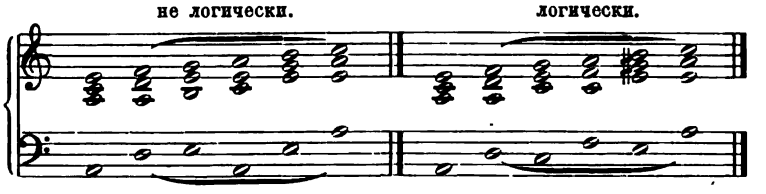
Въ нѣкоторыхъ примѣрахъ оказывается такъ называемое случайное повышеніе терціи. Но это не можетъ казаться удивительнымъ, потому что подобныя, такъ сказать, каталектическія измѣненія терціи допускаются природою, какъ мы видѣли изъ разбора послѣдованій въ предъидущей главѣ.

Трезвучія медіантъ употребляются съ пользою въ томъ случаѣ, когда, по первобытному порядку, приходилось бы ввести *гармоніи одной доминанты непосредственно за гармо-*

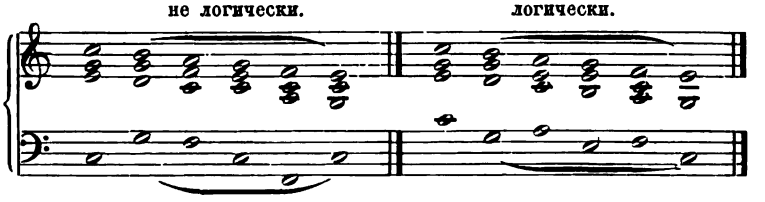
оттѣнокъ (хрою) въ *интонаціи* (на струнныхъ инструментахъ и въ пѣніи), напр. *re* въ *лидійскомъ* и *re* въ *дорійскомъ* строѣ.

ніею другой доминанты. Это нелогическое послѣдованіе, котораго всегда должно избѣгать, можетъ встрѣтиться при *возвратномъ мелодическомъ движеніи дорійской* гаммы *вверхъ* и *лидійской* гаммы *внизъ.*

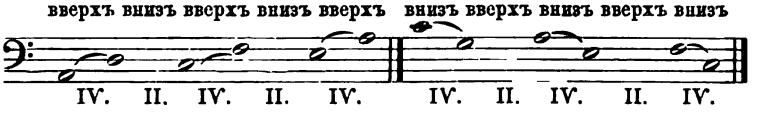
А. *Дорійскій* ладъ.



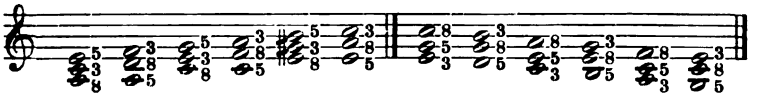
Б. *Лидійскій* ладъ.



Логичность употребленія здѣсь *посредничества гармоній медіантъ* обнаруживается въ особенности проявленіемъ *послѣдовательно повторяющагося хода основныхъ звуковъ:*

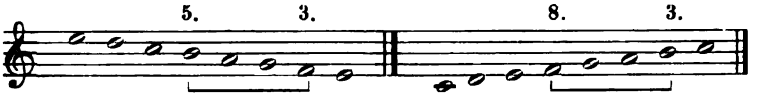


А равно и послѣдовательно повторяющимся ходомъ отдѣльныхъ голосовъ:



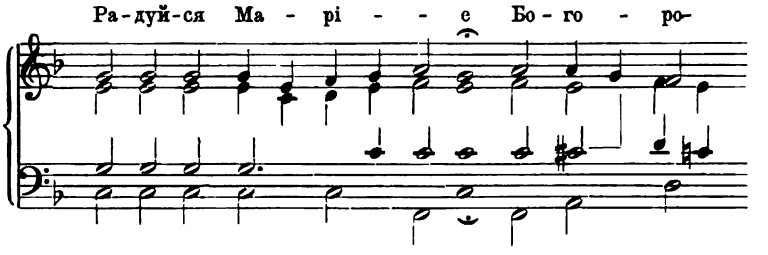
Подобныя гармоническія чередованія называются въ тѣснѣйшемъ смыслѣ *послѣдованіями,* или, технически выражаясь: *секвенціями.* Секвенціи невозможны безъ гармоній медіантъ.

Оба наклоненія, кромѣ четырехъ консонирующихъ трезвучій (тоники и верхней доминанты дорійскаго лада, и тоники и нижней доминанты лидійскаго лада), имѣютъ еще общее диссонирующее созвучіе, *парафонію тритона*, т. е. въ *минорномъ* наклоненіи созвучіе *терціи нижней доминанты* (*fa*) съ лежащею *выше квинтою верхней доминанты* (*si*); а въ мажорномъ наклоненіи — созвучіе *терціи верхней* доминанты (*si*) съ лежащею *ниже октавой нижней доминанты* (*fa*).



Прибавляя къ парафоніи то *нижнюю доминанту* (и ея квинту) изъ *дорійскаго* звукоряда, то *верхнюю доминанту* (съ ея квинтою) изъ *лидійскаго* строя, получаемъ важный элементъ для гармонизаціи ладовъ. Эти два аккорда помогаютъ быстро переходить изъ одного лада въ другой. Примѣры сего находятся въ гармонизаціи *ирмосовъ на всѣ восемь гласовъ**) и особенно въ слѣдующемъ богородичнѣ 2-го гласа.*) Гармонизація богородична составлена нарочито, съ цѣлію указать на употребленіе разныхъ *парафоній тритона*.

Лидійской тональности и лидійскаго лада.



*) Эти примѣры приложены къ 1-му выпуску.

**) *»Богородичень въ недѣлю вечера«*. См. октоихъ нотнаго пѣнія аѡзе года, листъ кд. Въ этотъ примѣръ введено также много *проходящихъ нотъ*.

ди - це, хра - мо не - раз - ру - ши - -

мый, па - - че же свя - тый — — Я -

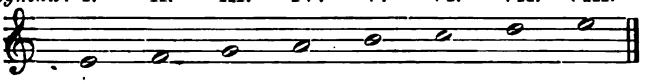
- ко же во - пі - етъ про - рокъ: Святъ храмъ

твой, ди - венъ во прав - - дѣ.

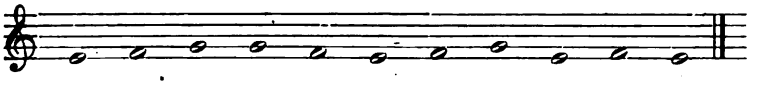
Такіе переходы изъ одного лада въ другой составляютъ, по моему убѣжденію, именно тò, что византійскіе теоретики называютъ эналлагами, т. е. *внутренними* измѣненіями. Ибо

въ октахордѣ *дорійскаго* лада, поступенная мелодія (примѣрно въ тональности гуполидійской):

Ступени: I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.

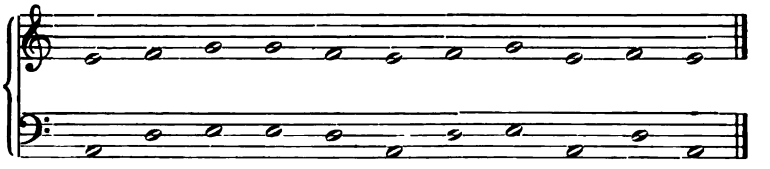


естественно соблюдаетъ *гармонизацію своеобразную*, основанную на *трехъ минорныхъ* трезвучіяхъ *тоники* и *двухъ доминантъ*. Но если, напр. въ мелодіи является слѣдующее послѣдованіе звуковъ:



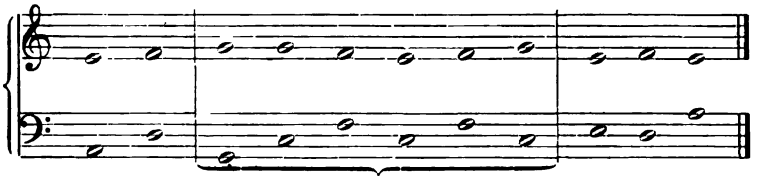
то, видимо, при условіи *не выходить изъ дорійскаго лада*, нельзя иначе гармонизировать это мелодическое предложеніе, какъ трезвучіями, *свойственными* тому ладу:

5. 3. 3. 3. 3. 5. 3. 3. 5. 3. 5.

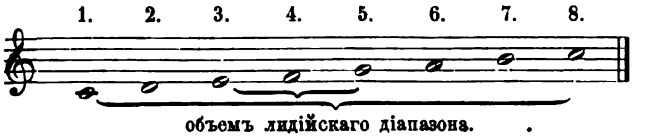


что не только было бы *монотонно*, но и противорѣчило бы вышеизъясненнымъ правиламъ *логическаго* чередованія *трезвучій двухъ доминантъ*. Поэтому конечно лучше сдѣлать переходъ въ *лидійскій ладъ*, параллельный *дорійскому* ладу, а это приводитъ насъ къ слѣдующей (или подобной) *гармонизаціи:*

5. 3. 8. 5. 8. 3. 8. 5. 8. 3. 5.



Ясно, что изъ всего этого ряда мелодическихъ звуковъ при такой гармонизаціи только первые два и послѣдніе три звука будутъ принадлежать къ *основному* (въ настоящемъ случаѣ: къ дорійскому) ладу. Остальная же часть этой мелодіи (обозначенная скобками), по характеру сопровождающихъ аккордовъ должна принадлежать къ *лидійскому* діапазону (конечно той же тональности). Объемъ и интервальный разсчетъ лидійскаго діапазона — слѣдующіе:



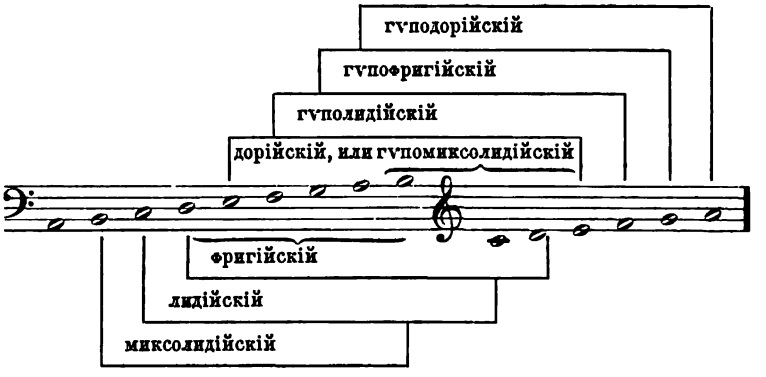
объемъ лидійскаго діапазона.

Неоспоримо выгодное употребленіе подобныхъ метаволъ можетъ служить полнымъ доказательствомъ того, что ни эллины, ни византійцы не были невѣждами въ дѣлѣ гармоническаго соотношенія звуковъ, а слѣдовательно и въ дѣлѣ сопровожденія ихъ другими подходящини звуками. Иначе, какой же признакъ можетъ указать на то, что въ той или другой мелодіи, объемъ которой не переступаетъ области предназначеннаго гласа, какая нибудь часть содержитъ *метаволу по системѣ?* И даже, если какая нибудь мелодія переступаетъ — кверху или книзу — предѣлы предназначенной области гласа, то, что̀ другое можетъ въ точности опредѣлить настоящій характеръ метаволы, какъ не гармоническое значеніе звуковъ?

Прежде чѣмъ заняться опредѣленіемъ характера метаволъ, конечно надобно умѣть въ точности опредѣлить самый *основный гласъ* каждой мелодіи, т. е. надобно, кромѣ одного внѣшняго вида или системы каждаго гласа, ясно понимать и знать *характеристическія примѣты* и *особенности* его.

8. Примѣты*) и особенности**) каждаго гласа.

Каждый строго правильный церковный напѣвъ (мелодія) долженъ основываться на какомъ нибудь *опредѣленномъ* гласѣ. Такъ какъ всѣ восемь гласовъ могутъ являться въ одной и той же тональности, то каждая изъ *двухъ пентахордныхъ группъ* (или отъ *ѵпаты мезонъ до парамезы*, или отъ *мезы* до *неты діецевгменонъ*) можетъ считаться принадлежностію *не одного только*, а *четырехъ* ладовъ.



Въ этомъ звукорядѣ напр. звуки *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* участвуютъ въ ладахъ: *дорійскомъ*, *фригійскомъ*, *лидійскомъ* и *миксолидійскомъ*; звуки *la*, *si*, $\overline{do}$, $\overline{re}$, $\overline{mi}$ — въ ладахъ: *дорійскомъ*, *ѵполидійскомъ*, *ѵпофригійскомъ* и *ѵподорійскомъ*. Равномѣрно: звуки *fa*, *sol*, *la*, *si*, $\overline{do}$ являются въ ладахъ: *мидійскомъ*, *фригійскомъ*, *дорійскомъ* и *ѵполидійскомъ*; звуки *sol*, *la*, *si*, $\overline{do}$, $\overline{re}$ — въ ладахъ: *фригійскомъ*, *дорійскомъ*, *ѵполидійскомъ* и *ѵпофригійскомъ*.

Встрѣтивъ мелодію, состоящую хотя бы изъ пяти только звуковъ, естественно спросимъ: къ какому же собственно гласу принадлежитъ эта мелодія?

---

*) *Hagiapol.* »αἱ τῶν ἤχων ἐπιβολαί«. — (Ἐπιβολή), начертаніе, знакъ, примѣта). *Man. Chrysaph.* »σύμβολα προσημᾶινα«. Примѣты знаковыя.

**) *Arist. Quint.* »αἱ ἰδιότητα«, особенности, свойства.

Эллинскіе и византійскіе составители мелодій (μελοποιοι) различали гласы не по октахорду, но по особеннымъ *примѣтамъ**) или *особенностямъ мелодій каждаго гласа.* Каждый гласъ, по словамъ *Вріеннія,***) имѣетъ *начало* (прославваномену), *средину* (мезу) и *конецъ (нету)* и этимъ *естественно характеризуется* самый видъ.

Затѣмъ строгіе (византійскіе) теоретики предписывали обращать вниманіе на должный *»пролепсисъ«* (πρόληψις) мелодій, т. е. на *объемъ* или *количество* ступеней, входящихъ въ составъ каждой мелодіи. Вріенній говоритъ весьма положительно: когда предполагается сдѣлать пролепсисъ мелодіи, то надо сдѣлать его отъ прославваномены на *квинту;* а если отъ *гипаты,* то на *кварту;* ибо каждый видъ долженъ соображаться съ своею *мезою,* что̀ и естественно, такъ какъ оба рода вышесказаннаго пролепсиса возраждаются именно отъ мезы, а не отъ чего другаго«.***)

Ясно, что Вріенній подъ словомъ *пролепсисъ* понимаетъ въ настоящемъ случаѣ *количество* »захваченныхъ« мелодіею ступеней или отъ прославваномены, или отъ гипаты *вверхъ до мезы;* ибо когда найдена меза искомаго гласа, тогда ею опредѣляется и самый гласъ по мѣсту (τόπος) его въ данной тональ-

---

*) Въ 1-мъ отдѣлѣ своего сочиненія я не говорилъ еще объ этихъ гласовыхъ примѣтахъ по той причинѣ, что полное, научное изложеніе ихъ, по моему убѣжденію, возможно только *послѣ объясненія вѣрныхъ гармоническихъ отношеній звуковъ* (входящихъ въ составъ каждаго вида) къ *мезѣ, прославваномене* и къ *нетѣ* даннаго гласа (по номенклатурѣ Вріеннія).

**) Кн. II. отд. 4-й стр. 406. Καὶ γὰρ ἕκαστος τῶν τόνων ἀρχὴν, μέσον καὶ τέλος ἔχει δι ὃ καὶ εἶδος εἰκότως προσαγορεύεται«. — Вріенній, подобно другимъ византійскимъ музыкологамъ (о чемъ уже сказано во введеніи къ 1-му отд.) употребляетъ слово τόνος въ самыхъ разнообразныхъ смыслахъ. Въ этомъ мѣстѣ онъ очевидно принимаетъ слово »τόνος« за діапазонный видъ (εἶδος τοῦ διὰ πασῶν) или ладъ (τρόπος), на что указываетъ конецъ его разъясненія, т. е. слово εἶδος.

***) Кн. III. Отд. 3. стр. 479. »Ἀλλ' ὅταν μὲν ἀπὸ τῆς προσλαμβανομένης τὴν τοῦ μέλους ποιῆσαι προελοίμεθα προλήψιν, μέχρι τοῦ διὰ πέντε ταύτην ποιῆσαι ἀναγκαζόμεθα. ὅταν δε ἀπὸ τῆς ὑπάτης μέχρι τοῦ διὰ τεσσάρων. καὶ γὰρ ἅπαν εἶδος ἀπὸ τῆς μέσης αὐτοῦ συνείρεσθαι πέφυκεν. ἐπεὶ καὶ τὸ ἡρμόσθαι καὶ τοῦτο ὡς δέδεικται, ἐξ αὐτῆς καὶ οὐκ ἄλλοθεν ἔσχηκεν«. Слово »Προλήψις« въ буквальномъ смыслѣ означаетъ: *»захватъ«.* —

ности, которая, въ свою очередь, опредѣляется внѣшнимъ видомъ употребляемыхъ *знаменій* (нотъ); напр. *si* или *si♭*.

На соблюденіе извѣстнаго въ каждомъ гласѣ объема ступеней указываютъ такъ называемыя *энехемы* и *эпехемы*. »*Энехемы* (Ἐνηχήματα), объясняетъ Святогрядецъ, *) суть *формулы гласовъ*, а *эпехемы* — *исходъ энехемы*.

Въ буквальномъ переводѣ слово ἐνήχημα значитъ *начало звучанія*, а слово ἐπήχημα — *исходъ звучанія*. Въ западномъ древне-церковномъ, или грегоріанскомъ, пѣніи встрѣчаемъ подобныя же *гласовыя формулы* подъ названіемъ »троповъ« (Tropi),**) которые у иныхъ средневѣковыхъ писателей называются »*разностями*« (differentiae) и »*исходами*« (terminationes).***) Объемъ и конецъ этихъ *тропъ* или *дифференцій* указывали на предписанный объемъ и на приличный конецъ *каждаго* правильнаго гласа, и считались главнѣйшими признаками послѣдняго, почему средневѣковые теоретики западнаго церковнаго пѣнія и разбираютъ весьма строго, какой *составъ* (compositio) приличенъ какому гласу.

А что грегоріанское пѣніе, несмотря на всю разность, какая существуетъ между нимъ и пѣніемъ восточной церкви, относительно установленнаго порядка и даже самыхъ наименованій гласовъ, все-таки, въ принципахъ зиждется на той же древне-эллинской (а слѣдовательно и на той же византійской) *мелопоіѣ*, въ томъ никакого сомнѣнія и быть не можетъ.†) Такъ думали сами западные музыкологи IX вѣка. Лучшимъ доказа-

---

*) Листъ 11-й »Ἐνηχήματα μὲν εἰσιν αἱ τῶν ἤχων ἐπιβολαί. Ἐπηχήματα δὲ ἡ προσθήκη τοῦ ἐνηχήματος«.

**) *Гвидо Аретинскій* называетъ ихъ »невмы« (Neumae). См. »Micrologus« гл. XIII. (»О знаніи осьми гласовъ, объ объемѣ ихъ вверхъ и внизъ«.) — »Чтобы различать оные (т. е. гласы), въ пѣснопѣніяхъ выдуманы извѣстныя *невмы*, складъ (factura) коихъ даетъ намъ понятіе о гласѣ«.

***) Напр. Аббатъ Бернгардъ Клерво'скій въ своемъ »*Гласовникѣ*« (Tonale). См. примѣры къ главамъ II—IX.

†) Въ нашемъ *знаменномъ* пѣніи имѣются подобныя же формулы а именно: »Ѳитныя лица« изображающія концы мелодій. См. *О. Дм. Разумовскаго* »Церковное пѣніе въ Россіи«. Вып. III. стр. 303/321. — Желающимъ провѣрить имѣющіяся доказательства этого факта, я позволю себѣ указать на вышедшую въ 1878 г. книгу мою »Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt«. Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig.

тельствомъ этого могутъ служить трактаты: »о музыкѣ« *Ремигія Оксерр'скаго* и »о гармоническомъ устройствѣ« (De harmonica institutione) *Гугбальда Санкт-Амандскаго.**)

Прим. Болѣе чѣмъ вѣроятно, что теоретическіе принципы, по которымъ нѣкогда установлены были тропы и исходы грегоріанскаго пѣнія, болѣе или менѣе должны быть тождественны принципамъ византійской мелопойи. А потому кажется не безинтересснымъ, и даже необходимымъ, изложить здѣсь толкованія средневѣковыхъ теоретиковъ западнаго церковнаго пѣнія о *составѣ* и о *формулахъ* гласовыхъ мелодій, т. е. о томъ самомъ, что у византійцевъ называлось *пролепсисъ* и *энехема* или *энехема* гласовъ.

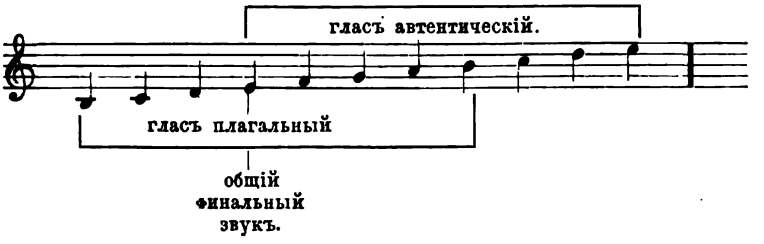
Общими для всѣхъ гласовъ считались издревле слѣдующія правила для составленія мелодій (μελοποίια):

1) Каждая полная мелодія должна оканчиваться на *финальной нотѣ,* которою у средневѣковыхъ теоретиковъ признавалось: въ *автентическихъ* гласахъ — *низшій звукъ* или *прима* соотвѣтственнаго вида, а въ *плагальныхъ* гласахъ — *кварта* (т. е. низшій звукъ соотвѣтственнаго автентическаго гласа)**); и 2) каждая мелодія (cantus) и каждый отдѣлъ (distinctio) ея

---

*) См. *Gerberti*, Abbatis monasterii S. Blasiani »Scriptores ecclesiastici de musica sacra«. T. I.

**) Въ западной церковной музыкѣ считается собственно только *четыре* основныхъ лада, а именно: 1-й, 3-й, 5-й и 7-й гласы. Они то и суть *автентическіе* гласы. Другіе же четыре гласа (т. е. *плагальные*) имѣя общіе съ своими соотвѣтственными, основными ладами, финальные звуки, отличаются отъ нихъ не *гармоническимъ*, а только *мелодическимъ* характеромъ, т. е. тѣмъ, что плагальные гласы преимущественно вращались въ областяхъ на *кварту* ниже, чѣмъ гласы автентическія. Напр.



должны начинаться и оканчиваться звукомъ, который окажется или финальною нотою, или же составляетъ съ нею одинъ изъ интерваловъ, допускаемыхъ въ мелодіяхъ грегоріанскаго пѣнія.*)

Эти интервалы получаются изъ отношеній финальной ноты къ нотамъ, лежащимъ на четырехъ послѣдующихъ ступеняхъ (вверхъ) соотвѣтственно строю каждаго гласа. Финальная же нота есть главная примѣта всякаго гласа.

»Гласъ или ладъ, по словамъ Оддона Клюнійскаго, есть правило (regula), по которому распознается какой либо напѣвъ (cantus) по финальной нотѣ сочиненія. Ибо, если не вѣдаешъ окончанія напѣва, то нельзя тебѣ знать ни какою нотою долженъ начинаться напѣвъ, ни до какого звука онъ долженъ восходить или нисходить.« Это правило перешло въ теорію западнаго церковнаго пѣнія безъ сомнѣнія изъ ученія греческихъ дидаскаловъ, потому что латинское выраженіе »финальный звукъ« (vox finalis), обозначающее *конецъ* напѣва, тождествено византійскому выраженію *»исходный звукъ«* (Ἐπήχημα), равно какъ слово: *»возгласованіе«* или *»запѣвъ«* (intonatio) заключаетъ въ себѣ тоже самое понятіе, что слово *»начало звукоиздаванія«* (Ἐνήχημα), а слово *»начертаніе«* (Ἐπιβολή) тоже, что слова: *невма* (neuma) у Гвида Аретинскаго, и *ладъ* или *оборотъ* (tropus) у Бернгарда Клерво'скаго. Тѣмъ болѣе бросается это въ глаза, что выраженія *невма* и *тропъ* суть *греческія*, хотя и кажется страннымъ, что средневѣковые западные музыкологи, вмѣстѣ съ самымъ предметомъ, не переняли также и существующихъ уже у Византійцевъ выраженій.

Впрочемъ и у эллиновъ, какъ мы видѣли, слово »τρόπος« заключало въ себѣ понятіе о ладѣ или наклоненіи, а извѣстныя *формулы ладовъ*, нарочно построенныя по всей строгости гласовыхъ правилъ, должны весьма естественно служить вѣрными *представителями и характеристики самыхъ гласовъ*.

---

*) См. Гвидо Аретинскаго: »Micrologus«. Гл. IV. и *Оддона Клюнійскаго* »Enchiridion« (Dialogus). Эти мелодическіе интервалы (differentiae) называются то *»связами«* (conjunctiones), то *»согласными«* (consonantiae), въ смыслѣ греческаго слова: ἐμμελεῖς, *удобопѣваемые*.

Примѣч. Никакъ не могу согласиться съ обычнымъ, искони рутиннымъ, толкованіемъ, будто слово *невма*, есть ничто иное, какъ испорченное греческое слово »πνεῦμα«, т. е. *дыханіе* или *дуновеніе*. Въ такомъ толкованіи нѣтъ никакого яснаго, прямаго отношенія къ самому дѣлу. То, что̀ Гвидо называетъ *невма*, есть *формула*, которая указываетъ на *извѣстный строй лада*, или предписываетъ *звуковое содержаніе* напѣва по желаемому гласу, слѣдов. показываетъ *характеристическій порядокъ и количество допускаемыхъ ступеней*, такъ что по сравненіи съ этой формулой какого либо напѣва, предполагаемаго въ какомъ нибудь данномъ гласѣ, мы совершенно въ состояніи различить *правиленъ ли этотъ напѣвъ или неправиленъ*. Въ послѣднемъ случаѣ формула *опровергаетъ* правильность напѣва, а въ первомъ случаѣ *потверждаетъ*, *одобряетъ ее*. Слѣдовательно *полное теоретическое согласованіе напѣва съ гласовою формулою* можетъ служить напѣву »*знакомъ одобренія*«. Греческое же слово νεῦμα (отъ глагола νεύω, киваю головою, дѣлою знакъ согласія, или одобренія) означаетъ именно внѣшній *знакъ согласія* или *одобренія*.*)

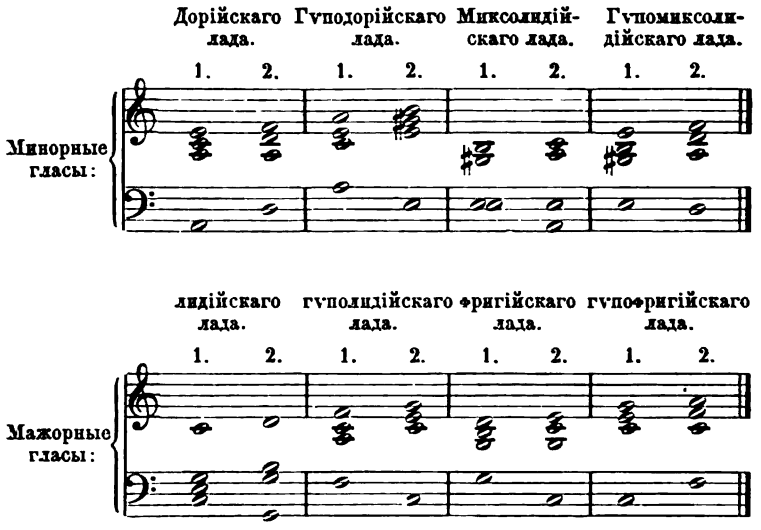
Итакъ, справедливо можно заключать, что цѣль и принципы всѣхъ вообще *гласовыхъ формулъ* древне-восточнаго и древне-западнаго церковнаго пѣнія, были тождественны, т. е. что, какъ *невмы* и *тропы* въ послѣднемъ, такъ и *энехемы* въ первомъ, служили указаніемъ на соблюдаемые въ напѣвахъ *объемъ и характеристику гласовъ*, главнѣйшими примѣтами которыхъ служили *энехемы*, т. е. *исходные* или *финальные* звуки, *пролепсисъ*, т. е. *разстояніе послѣднихъ отъ выше-*

---

*) Очень быть можетъ, что филологи найдутъ нѣкоторую *натяжку* въ моемъ толкованіи слова »Neuma«; но, *не болѣе ли еще имѣется натяжки* въ толкованіи прежнихъ толковниковъ, которые объясняютъ, что *формулы* эти потому названы »neumae« (женск. рода), что для того, дабы пропѣть ихъ »однимъ духомъ« (а развѣ это требуется?), нужно *много дыханія* »Πνεῦμα« (средн. рода, да *лишнее* п.).

лежащей мезы, иначе *область гласа*, и *тетрахордный видъ*, т. е. *поступенный строй звуковъ въ этой области.*

Въ западномъ церковномъ пѣніи исходными звуками мелодій считались низшіе звуки гласоваго звукоряда; въ восточномъ же церковномъ пѣніи (какъ мы видѣли выше) исходными звуками мелодической области могли быть не только *низшій* звукъ *гласоваго пентахорда*, т. е. (по номенклатурѣ Вріеннія) *прослямваномена*, но и *первый слѣдующій за нимъ кверху звукъ*, т. е. *ѵпата*. *Каталексисъ* (или мелодическая каденца) на *прослямваномень*, неоспоримо долженъ выказать *иной характеръ*, чѣмъ каталексисъ *на ѵпатѣ*. Это становится еще яснѣе, когда разсмотримъ во всѣхъ гласахъ эти двѣ мелодическія ступени въ связи съ найденною нами подъ каждымъ звукомъ гармоніею.

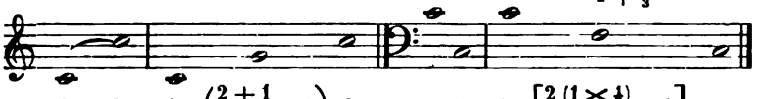


Цифрою 1. обозначена *прослямваномена*, а цифрою 2. *ѵпата*. Аккорды оказываются въ ладахъ:

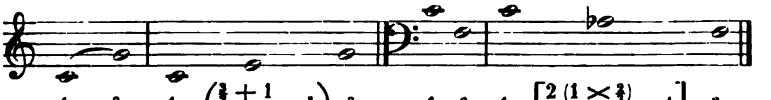
	подъ *прослампваноменомъ*	подъ *гипатою.*
Дорійскомъ:	тоническій;	нижнедоминантный.
Гиподорійскомъ:	тоническій;	верхнедоминантный.
Миксолидійскомъ:	верхнедоминантный;	тоническій.
Гипомиксолидійскомъ:	верхнедоминантный;	нижнедоминантный.
Лидійскомъ:	тоническій;	верхнедоминантный.
Гиполидійскомъ:	нижнедоминантный;	тоническій.
Фригійскомъ:	верхнедоминантный;	тоническій.
Гипофригійскомъ:	тоническій;	нижнедоминантный.

Окончаніе на *тоническомъ* трезвучіи болѣе прочихъ сочетаній удовлетворяетъ нашъ слухъ и наше эстетическое чувство. Въ этомъ едва ли возможно сомнѣваться, тѣмъ болѣе, что *тоника,* какъ акустическая единица, и *октава* ея, какъ величина, получаемая или отъ удвоенія струны (низшая октава) или отъ дѣленія ея надвое (висшая октава) — служатъ *началомъ* и *концомъ натуральной гаммы.*

Нельзя также отрицать и то, что *мажорное* трезвучіе опредѣленнѣе, самостоятельнѣе, чѣмъ *минорное* трезвучіе, потому что по *вибраціонному* разсчету *формула интеркаляціи* для полученія *большой терціи вверхъ*: $\frac{\frac{3}{2}+1}{2}=\frac{5}{4}$ *менѣе сложна,* чѣмъ формула для полученія *большой же терціи внизъ*: $\frac{2\,(1\times\frac{2}{3})}{1+\frac{2}{3}}=\frac{4}{5}$.*)



$1:2.\quad 1:\left(\frac{2+1}{2}=\frac{3}{2}\right):2.\qquad 1:\frac{1}{2}.\quad 1:\left[\frac{2\,(1\times\frac{1}{2})}{1+\frac{1}{2}}=\frac{2}{3}\right]:\frac{1}{2}.$



$1:\frac{3}{2}.\quad 1:\left(\frac{\frac{3}{2}+1}{2}=\frac{5}{4}\right):\frac{3}{2}.\qquad 1:\frac{2}{3}.\quad 1:\left[\frac{2\,(1\times\frac{2}{3})}{1+\frac{2}{3}}=\frac{4}{5}\right]:\frac{2}{3}.$

*) Если обозначимъ вибраціонную скорость *высшаго* изъ двухъ звуковъ буквою *a* (altus—высокій), а *низшаго* звука буквою *b* (bassus—низкій), то общія формулы *интеркаляціонной величины* между этими двумя звуками будутъ — при направленіи строя кверху: $\frac{a+b}{2}$, а при направленіи строя книзу: $\frac{2ab}{a+b}$. Напр. интеркаляція октавы 1 : 2 даетъ *кверху:* $\frac{2+1}{2}=\frac{3}{2}$, т. е. *верхнюю квинту отъ единицы,* а *книзу* $\frac{2\,(2\times1)}{2+1}=\frac{4}{3}$, т. е. *нижнюю квинту отъ звука* = 2, или *верхнюю кварту отъ единицы.*

Другими словами: въ окончаніяхъ (энехемахъ) церковныхъ мелодій, *тоническое* трезвучіе вообще должно имѣть преимущество предъ трезвучіями *обѣихъ доминантъ*, а изъ послѣднихъ — *мажорное* трезвучіе вообще имѣетъ преимущество предъ *минорнымъ*. При этомъ слѣдуетъ также обращать вниманіе еще и на то, *какіе именно интервалы* образуютъ съ *основнымъ звукомъ окончательной гармоніи* тѣ звуки, которые имѣютъ служить *исходомъ мелодіи*. Ибо, изъ трехъ интервальныхъ отношеній, составляющихъ трезвучіе (т. е. изъ отношеній октавы, квинты и терціи), также одно предъ другимъ имѣетъ преимущество, смотря по бо́льшему или ме́ньшему совпаденію вибрацій его съ вибраціями основной гармонической единицы.

Отношеніе *октавы* 1 : 2 проще отношенія *квинты* 2 : 3 = 1 : $\frac{3}{2}$, а отношеніе квинты проще отношенія *большой терціи* 4 : 5 = 1 : $\frac{5}{4}$, и т. д. Поэтому эллины (какъ уже сказано было) признавали октаву — *чистѣйшимъ консонансомъ* или *антифоніею;* квинту считали *сѵмфоніею*, т. е. чистымъ созвучіемъ, а большую терцію — только *парафоніею* или *призвукомъ*. На этомъ основаніи терція не принималась за *исходную* (финальную) ноту въ мелодіяхъ, такъ что каждый напѣвъ у нихъ, по строгой теоріи, долженъ былъ оканчиваться только на *октавѣ*, или по крайней мѣрѣ, на *квинтѣ заключительной гармоніи*. Вріенній (какъ мы выше видѣли) говоритъ: мелодическія окончанія могутъ быть или на *просламваномень*, или на *ѵпатѣ* (по гласовой номенклатурѣ его времени).

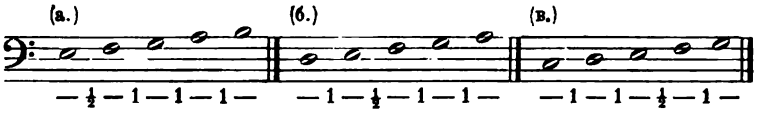
Изъ интервальныхъ отношеній просламваномена и ѵпаты каждаго гласа къ основному звуку того трезвучія, которымъ естественно долженъ сопровождаться каждый звукъ, видно, что

въ ладахъ:	*просламваномена*	*ѵпата*
Дорійскомъ:	квинта тоники;	терція нижней доминанты.
Ѵподорійскомъ:	октава тоники;	квинта верхней доминанты.
Миксолидійскомъ:	квинта верхней доминанты;	терція тоники.

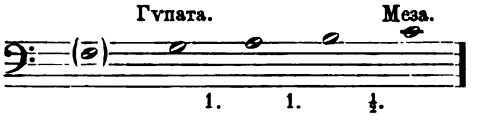
Гѵпомиксолидійскомъ:	октава верхней доминанты;	терція нижней доминанты.
Лидійскомъ:	октава тоники;	квинта верхней доминанты.
Гѵполидійскомъ:	октава нижней доминанты;	квинта тоники.
Фригійскомъ:	квинта верхней доминанты;	терція тоники.
Гѵпофригійскомъ:	квинта тоники;	терція нижней доминанты.

Изъ всѣхъ звуковъ лада *октава и квинта тоники* имѣютъ преимущественное и ближайшее отношеніе къ единицѣ лада, и потому весьма естественно, что въ *дорійскомъ*, *гѵподорійскомъ*, *лидійскомъ* и *гѵпофригійскомъ* ладахъ, *мелодическимъ окончаніемъ* долженъ служитъ *прославваномена*, а въ *гѵполидійскомъ* ладѣ — *гѵпата*. Въ *миксолидійскомъ* и *фригійскомъ* ладахъ, *тоническая* гармонія находится на *гѵпатѣ*. Но *гѵпата* является здѣсь въ качествѣ *терціи*, и потому не можетъ быть гласовымъ окончаніемъ. Гласовое окончаніе въ томъ и другомъ ладѣ естественно падаетъ на *прославваномена*, которая въ обоихъ ладахъ имѣетъ значеніе *квинты верхней доминанты*. Въ *гѵпомиксолидійскомъ* ладѣ, *прославваномена* составляетъ *октаву верхней*, а *гѵпата* — *терцію* нижней доминанты, а потому гласовымъ окончаніемъ нужно признавать первую, т. е. *прославваномену*.

Слѣдовательно, если изъ данной мелодіи составимъ поступенный рядъ, то получимъ *звуковое пространство* между нижайшею и высшею нотами, или *область* этой мелодіи. Затѣмъ, если въ данной мелодіи, отъ финальной ноты ея, которая естественно имѣетъ значеніе или прославваномены, или гѵпаты, разсмотримъ строй ступеней кверху, то по тому же строю, кажется возможно было бы вполнѣ точно опредѣлить *характеръ пентахорда*, въ которомъ составлена данная мелодія. Въ дѣйствительности же это указаніе оказывается еще невполнѣ опредѣленнымъ, потому что по внѣшнему виду строя нѣкоторые гласовые пентахорды сходны другъ съ другомъ. Такъ напр. изъ слѣдующихъ трехъ пентахордовъ;



первый (а) можетъ быть пентахордомъ *дорійскимъ* или *гипомиксолидійскимъ;* второй (б) пентахордомъ *фригійскимъ* или *гиподорійскимъ*, а третій (в) — или *лидійскимъ*, или *гипофригійскимъ*. А такъ какъ *гиполидійская* мелодія оканчивается на *гипатѣ*, отъ которой *вверхъ до мезы* имѣется только *тетрахордъ*,



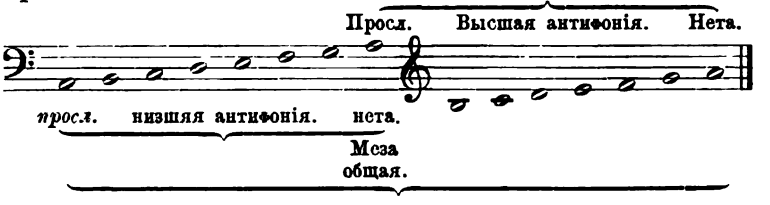
то можно принимать этотъ тетрахордъ также за часть *лидійскаго* пентахорда, тѣмъ болѣе, что встрѣчаются весьма часто мелодіи, обнимающія несполна всю область своего лада, и даже не всю область пентахорда.

Вріенній говоритъ:*) »Любознательные не должны упускать изъ виду и того, что одни мелодическіе виды бываютъ *совершенные*, а другіе *несовершенные*«. Затѣмъ онъ объясняетъ, что *совершенныя* мелодіи начинаются съ своей *мезы*,**) проходятъ *всѣ* ступени лада и возвращаются къ средней нотѣ; а несовершенныя мелодіи, не обнимаютъ собою всѣхъ ступеней лада.

---

*) Кн. III. Отд. 5. стр. 486. »Δεῖ δε μηδὲ τοῦτο τοὺς φιλοπόνους ἀγνοεῖν, ὅτι τῶν εἰδῶν τῆς μελῳδίας, ἃ μὲν ἐστὶ τελεια, ἃ δὲ ἀτελῆ«.

**) Въ двудіапазонныхъ рядахъ *меза* служитъ и *окончаніемъ нижней*, и *началомъ верхней антифоніи*, слѣдовательно въ тѣснѣйшемъ смыслѣ она имѣетъ значеніе или *неты нижняго діапазона*, или *прослямваномены верхняго діапазона*.



Эллины и византійцы умѣли однакоже ясно отличать и опредѣлять, къ какому именно гласу, или ладу, принадлежала данная мелодія. Спрашивается: не существовали ли еще и другіе примѣты, не менѣе важные чѣмъ окончанія?

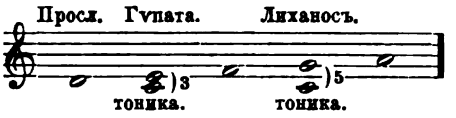
Хотя въ самыхъ древнихъ греческихъ трактатахъ (до 14-го вѣка) нигдѣ не указано на такіе примѣты, но въ существованіи ихъ, сомнѣваться нельзя, тѣмъ болѣе, что наши (русскіе уже) дидаскалы XVII-го вѣка много разсуждаютъ о нихъ и притомъ на основаніи традицій о пѣвческой практикѣ.*)

Эта традиція учитъ, что во всѣхъ правильно слагаемыхъ церковныхъ мелодіяхъ, совершенныхъ и несовершенныхъ, должны *чаще прочихъ* встрѣчаться, особенно же на *ритмическихъ отдыхахъ* (въ концѣ музыкальныхъ строкъ или фразъ) — *извѣстные звуки,* которые своимъ *гармоническимъ значеніемъ въ самомъ ладѣ,* ясно указываютъ *на характеристическую особенность гласа.* Эти звуки церковными пѣснотворцами (μελοποιοί) русскими и неогреческими, называются *преобладающими* и *господствующими* (δεσποτεῖα φώναι). Попытаемся теоретически опредѣлить, какіе именно звуки въ каждомъ ладѣ должны непремѣнно являться господствующими.

Характеристика ладовъ, какъ доказано въ предъидущихъ главахъ заключается въ гармоніяхъ, служащихъ главными основаніями каждаго лада. Главнѣйшею гармоніею *фригійскаго* лада, хотя онъ и оканчивается на *квинтѣ верхней доминанты,* остается все таки трезвучіе *тоники,* которое поэтому должно проявляться въ мелодіи какимъ либо изъ своихъ трехъ интерваловъ. Въ пентахордѣ этаго лада имѣются только два звука тонической гармоніи: *ігпата* и *лиханосъ;* первая содержитъ *терцію,* второй — *квинту* тоники.

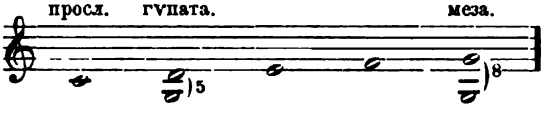
---

*) *О. Дм. В. Разумовскій,* въ своемъ изслѣдованіи »Церковное пѣніе въ Россіи«, опредѣленно указываетъ эти примѣты при истолкованіи области и окончанія каждаго отдѣльнаго гласа. (См. стр. 118, 119, 122, 125, 129, 132, 134, 137, 139 и 142). Эти самыя указанія многоуважаемаго автора, а еще болѣе бесѣды наши объ этомъ предметѣ, подстрекали меня къ тѣмъ аналитическимъ изслѣдованіямъ, результаты коихъ переданы на послѣдующихъ страницахъ.



Квинта тоники можетъ быть принята и за *октаву* верхней доминанты, слѣдовательно не можетъ указывать на гармонію тоники съ такою ясностію, какъ терція. Вотъ почему въ этомъ ладѣ требуется *частое повтореніе ѵпаты*, смѣняющееся повтореніемъ *просламваномены*, несомнѣннаго тоже представителя гармоніи верхней доминанты. Итакъ, если встрѣчается намъ мелодія съ окончаніемъ на звукѣ, который, вмѣстѣ со звукомъ, лежащимъ на одинъ тонъ выше, чаще прочихъ повторяется, и если тетрахордъ пролепсиса построенъ по схемѣ: — 1 т. — $^1/_2$ т. — 1 т. —, то мелодія эта должна быть *фригійская* и принадлежитъ *первому гласу* (а).

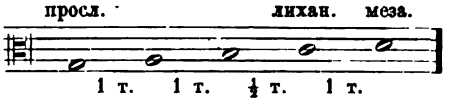
Лидійскій ладъ, оканчивающій мелодіи на *октавѣ* тоники, яснѣе слышится съ гармоніею *верхней доминанты*. Къ интервламъ послѣдней, въ лидійскомъ пентахордѣ, принадлежатъ *квинта* на *ѵпатѣ* и *октава* на *мезѣ*.



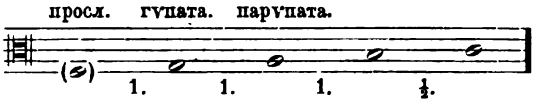
Но октава верхней доминанты въ тоже время составляетъ и *квинту тоники*, а потому уступаетъ свое мелодическое преимущество *квинтѣ верхней доминанты*. Иначе: въ *лидійской* мелодіи, или въ мелодіи *втораго гласа* (в), оказываются господствующими звуками — *просламваномена*, какъ октава тоники, и *ѵпата* какъ квинта верхней доминанты.

Въ *ѵпофригійской* мелодіи окончательною нотою является *просламваномена*, какъ *квинта тоники*. Гѵпофригійскій ладъ, который въ тоже время намъ представился какъ *ѵперлидійскій* діапазонъ, есть ничто иное, какъ перестановка двухъ предъидущихъ діапазоновъ, а слѣдовательно и въ немъ также, кромѣ *тоническаго* трезвучія, должна преобладать гармонія *верхней*

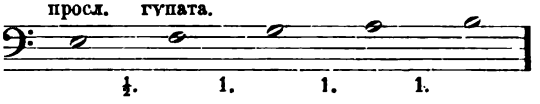
доминанты. Такъ какъ прослямваномена можетъ являться въ качествѣ не только *квинты тоники,* но также и *октавы верхней доминанты,* и поэтому характеръ ея недостаточно опредѣленъ, то, для уясненія *тоническаго* элемента и элемента *верхней доминанты,* требуются звуки болѣе опредѣленные. Въ пентахордѣ этого лада только одинъ звукъ принадлежитъ *безспорно* къ тоническому трезвучію, это — *лиханосъ*, имѣющій значеніе октавы тоники. Элементъ же *верхней доминанты* заключается въ *паррпатѣ*, какъ *терціи* аккорда этой доминанты и въ *мезѣ*, какъ *квинтѣ ея.* Ясно изъ предъидущаго, что послѣдняя должна получить преимущество. Слѣдовательно въ *гипофриійской* мелодіи т. е. въ пятомъ (ē) гласѣ *преобладающими* нотами должны быть *лиханосъ* и *меза* пентахорда этого лада.



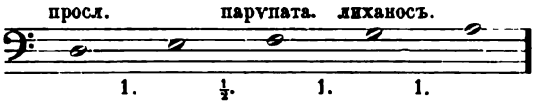
Гиполидійскій ладъ, кромѣ *тоническаго* трезвучія, преимущественно основанъ на гармоніи *нижней доминанты*, представителями которой являются звуки: *прослямваномена* и *паррпата, меза* и *нета.* Нета, сама по себѣ, лежитъ *внѣ* основнаго пентахорда, а меза содержитъ не только *квинту нижней доминанты,* но и *октаву тоники,* слѣдовательно не имѣетъ достаточно опредѣленнаго характера. Затѣмъ мы видѣли, что вслѣдствіе придаванія гупатѣ значенія окончательной ноты, главное основаніе мелодіи этого лада содержится въ тетрахордѣ *между* гупатою и мезою, почему прослямваномена оставляется, какъ бы сама собою, всторонѣ. На этомъ основаніи для полнаго выраженія гармоніи нижней доминанты, остается одна только *паррпата.* Такъ какъ квинту тоники нельзя принять за часть нижнедоминантнаго трезвучія, то, представительницею тоническаго элемента, можетъ служить *ипата* гуполидійскаго пентахорда. Слѣдовательно господствующими звуками въ *шестомъ гласѣ* (s̄) являются: *паррпата* и *ипата гиполидійскаго* пентахорда.



Дорійскій ладъ зиждется на трезвучіяхъ *тоники* и *нижней доминанты*. *Октава тоники*, имѣющая также значеніе *квинты нижней доминанты*, не выказывающая поэтому достаточно опредѣленнаго характера, не можетъ служить примѣтою первой гармоніи. Октава же *нижней доминанты* лежитъ на одну ступень ниже прославваномены, т. е. *внѣ* дорійскаго пентахорда. Итакъ ясно, что представительницею *нижнедоминантной* гармоніи въ этомъ ладѣ можетъ служить только ея *терція*, т. е. *гѵпата*. Другою же господствующею нотою лада является *квинта тоники*, т. е. *прославваномена*, которая, вмѣстѣ съ тѣмъ, служитъ и *окончательною нотою*. Этими звуками характеризуется *четвертый гласъ* (Д̃).

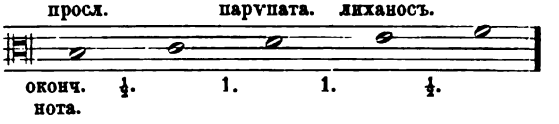


Изъ ладовъ минорнаго строя, *гѵподорійскій* ладъ, своимъ окончаніемъ на октавѣ тоники, болѣе прочихъ выказываетъ не только преобладаніе, но абсолютное *господство тоники* надъ другими гармоніями, что̀ поддерживается еще *мажорнымъ* характеромъ верхнедоминантной гармоніи. Къ тому же все трезвучіе тоники находится въ пентахордѣ гласа *цѣликомъ*, и не только *терція* носитъ опредѣленный характеръ этой гармоніи, но и *квинта* и *октава* ея, по своему положенію, не могутъ быть приняты: первая — за *октаву верхней*, вторая — за *квинту нижней доминанты*, развѣ только при непосредственно послѣдовательномъ повтореніи этихъ звуковъ. А потому, когда характеристическіе интервалы этого трезвучія, т. е. *октава* и *терція*, слышатся чаще другихъ звуковъ при окончаніи на первой, — мы получаемъ ясное представленіе о самомъ пентахордѣ. Посему господствующими звуками въ *осьмомъ* гласѣ (Н̃) являются *прославваномена* (она же служитъ и оканчательною нотою) и *парѵпата*.

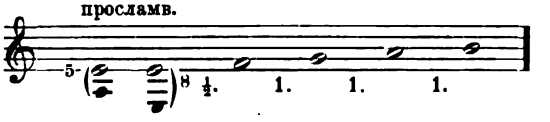


А такъ какъ прославваномена есть не только *октава тоники*, но и *квинта нижней доминанты*, то непосредственно послѣдовательное повтореніе этой ноты давало поводъ принимать ее въ смыслѣ послѣдняго значенія, чѣмъ и возстановлялся настоящій характеръ *минорнаго* наклоненія. Вѣроятно для того же гармоническаго (такъ сказать) равновѣсія, въ нѣкоторыхъ изъ древнихъ (нашихъ) церковныхъ мелодій встрѣчается въ качествѣ господствующей ноты вмѣсто прославваномены, — *октава нижней доминанты*, т. е. *лиханосъ*, ступенью выше парѵпаты.

Въ основаніи *третьяго гласа* (г̄), или въ *миксолидійскомъ пентахордѣ*, встрѣчаются изъ трезвучія *тоники*: *терція* на гѵпатѣ и *квинта* на лиханосъ; а изъ трезвучія *нижней доминанты* — *октава* на парѵпатѣ и *терція* на мезѣ. По вышеизложеннымъ принципамъ господствующими нотами третьяго гласа должны быть *лиханосъ* — какъ *квинта тоники*, и парѵпата — какъ *октава нижней доминанты*.



Самая характеристическая черта *гѵпомиксолидійскаго* пентахорда, отличающая его отъ *дорійскаго* лада, состоитъ въ томъ, что прославваномена можетъ являться въ качествѣ *квинты* отъ *тоники*, и въ качествѣ *октавы* отъ *верхней доминанты*, трезвучіе которой можетъ принимать притомъ *мажорный* характеръ. По этимъ двумъ качествамъ прославваномена является въ гласѣ з̄ *абсолютногосподствующею* нотою:



Прилагаемая таблица нагляднѣе показываетъ распредѣленіе *окончательныхъ* и *господствующихъ* звуковъ всѣхъ гласовъ, и гармоническое значеніе каждаго звука.

Таблица

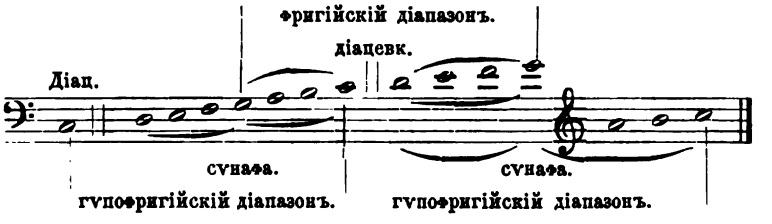
окончательныхъ и господствующихъ звуковъ.

Гласъ.	Пентахордъ.	Окончательныя ноты.		Господствующія ноты.	
		Ступень (по Врченію)	Гармоническое значеніе.	Ступень (по Врченію)	Гармоническое значеніе.
А.	Фригійскій.	Прослам-ваномена.	5 верхн. домин.	Гѵпата. Прослам-ваномена.	3 тоники. 5 верхн. домин.
В.	Лидійскій.	Прослам-ваномена.	8 тоники.	Гѵпата. Прослам-ваномена.	5 верхн. домин. 8 тоники.
Г.	Миксолидійскій.	Прослам-ваномена.	5 верхн. домин.	Парѵпата. Лиханосъ.	8 нижн. домин. 5 тоники.
Д.	Дорійскій.	Прослам-ваномена.	5 тоники.	Гѵпата. Прослам-ваномена.	3 нижн. домин. 5 тоники.
Є.	Гѵпофригійскій.	Прослам-ваномена.	5 тоники.	Меза. Лиханосъ.	5 верхн. домин. 8 тоники.
S.	Гѵполидійскій.	Гѵпата.	5 тоники.	Парѵпата. Гѵпата.	3 нижн. домин. 5 тоники.
Ζ.	Гиѵомиксолидійскій.	Прослам-ваномена.	8 верхн. домин.	Прослам-ваномена.	5 тоники. 8 верхн. домин.
Н.	Гѵподорійскій.	Прослам-ваномена.	8 тоники.	Парѵпата. Прослам-ваномена или Лиханосъ.	3 тоники. 8 тоники, или же: 5 / 8 нижн. домин.

9. Гѵпаллаги, параллаги, эналлаги и фторы въ церковномъ осмогласіи.

Выше указано*) уже на обычай эллиновъ и византійцевъ придавать однимъ и тѣмъ же звукамъ различное гармоническое значеніе, и при этомъ я высказалъ мнѣніе, что таковыя гармоническія измѣненія могли быть только слѣдствіемъ пониманія и употребленія элемента созвучій. Теперь постараемся доказать, что всѣ толкованія византійскихъ дидаскаловъ объ *эналлагахъ*, *гѵпаллагахъ*, *параллагахъ* и *фторахъ*, допускаемыхъ ими въ мелодіяхъ, становятся для насъ понятными, какъ скоро къ этимъ толкованіямъ примѣнимъ *гармоническія основы* гласовъ.

Каждый автентическій или главный ладъ имѣетъ,**) свой соотвѣтственный плагальный или побочный ладъ. Напр. *фригійскому* ладу соотвѣтствуетъ *гѵпофригійскій* ладъ. Оба эти лада построены на основаніи *фригійскаго тетрахорда*, и разнятся только тѣмъ, что первый имѣетъ *діацевксисъ* между самими тетрахордами, а *второй* — между двумя низшими звуками, при соединеніи обоихъ тетрахордовъ сѵнафою:



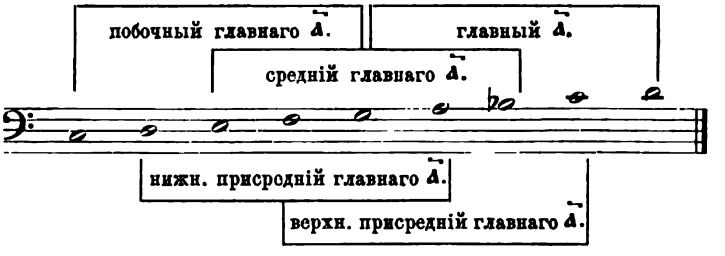
По сравненію съ принятыми для гласовъ *пентахордными* областями и съ *общею* (мезообразную) гласовою областію (τόπος φωνῆς), эти два гласа въ той же тональности (лидійской) представляются въ слѣдующемъ видѣ:

---

*) См. 7-ю гл. этого отдѣла.
**) См. выпускъ 1-й.

Гѵпофригійскій пентахордъ*) произошелъ отъ 4-го передвиженія внизъ по всей пятиступенной области фригійскаго пентахорда *по положенію* (κατὰ θέσιν), а слѣд. онъ есть *4-й гласъ изъ гипаллагъ гласа* А, или — *побочный главнаго гласа* А (πλάγιος κυρίου α').

Между каждымъ главнымъ и его побочнымъ, находятся еще *средній* и *два присредних*ъ того же гласа.

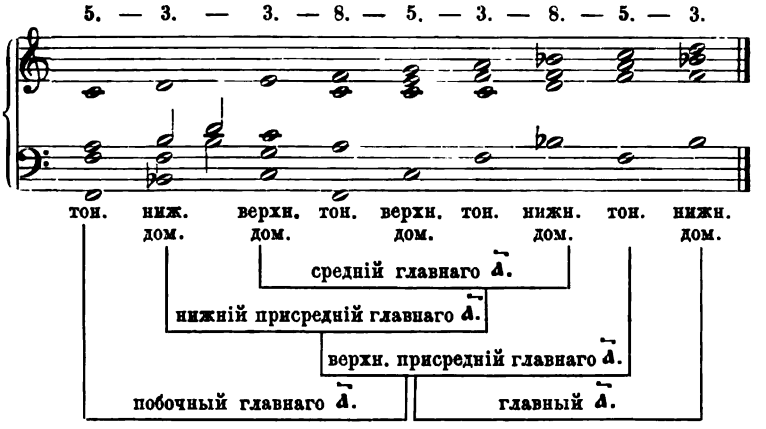


По *мелодическому* виду *средній главнаго* А походитъ на пентахордъ гласа Г (миксолидійскій), *верхній присредній* на пентахордъ гласа Е (лидійскій), а *нижній присредній* — на пентахордъ гласа И (гѵподорійскій).

Но если мы передвигаемъ *мелодическій видъ* (εἶδος τῆς μελοδίας) гласа А внизъ по ступенямъ гѵпофригійскаго пентахорда, не измѣняя гармоническаго значенія каждаго звука, какъ въ гѵпофригійскомъ, такъ и въ фригійскомъ пентахордахъ,

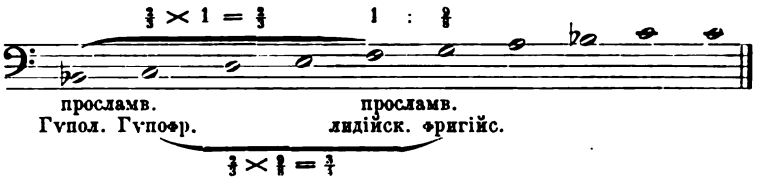
---

*) См. выпускъ 1-й гл. 10-я.



то очевидно, что, на сколько бы мелодія ни переступала область основнаго пентахорда, она, по гармоническому значенію отдѣльныхъ звуковъ, не можетъ перейти ни въ какіе другіе лады, а слѣдовательно не можетъ получить никакихъ *иныхъ гласовыхъ энехемъ*, кромѣ *лидійскаго*, *гипофригійскаго* и *гиполидійскаго* ладовъ. Всѣ эти лады принадлежатъ къ *одному и тому же общему семейству*, *мажорныхъ гаммъ лидійской тональности*, строющихся восходящимъ порядкомъ. По этой причинѣ они не выказываютъ другъ противъ друга *никакихъ хрой*, т. е. никакихъ разностей между *акустическимъ разсчетомъ отдѣльныхъ нотъ въ одномъ ладѣ и разсчетомъ тѣхъ же нотъ въ другомъ ладѣ*. Если напр. за *общую единицу* мы примемъ *прославваномена лидійскаго* пентахорда (*fa*), какъ тонику общаго гармоническаго строя мажорныхъ ладовъ, то *верхняя секунда* ($sol = \frac{9}{8}\,fa$)*) должна быть *прославваноменою фригійскаго пентахорда*. Прославваномена *гиполидійскаго* лада должна быть *нижнею квинтою лидійской прославваномены*, а прославваномена *гипофригійская* — въ такомъ же отношеніи къ *фригійской*. Разсчетъ нижней квинты равняется $\frac{2}{3}$. Слѣдовательно мы получаемъ слѣдующія численныя отношенія:

*) По разсчету вибраціонной скорости.



Далѣе мы нашли, что просламваномена въ *лидійскомъ* пентахордѣ представляетъ *октаву тоники*, въ *гуполидійскомъ* — *октаву нижней доминанты*, въ *фригійскомъ* — *квинту* и въ *гупофрыгійскомъ* — *октаву верхней доминанты*. Каждый изъ этихъ четырехъ естественныхъ и главныхъ факторовъ мажорнаго звукоряда долженъ быть членомъ естественнаго трезвучія, въ которомъ принимаютъ участіе: *октава, или основной звукъ*, *его большая терція* и *квинта*. Такъ какъ отношенія ихъ между собою:

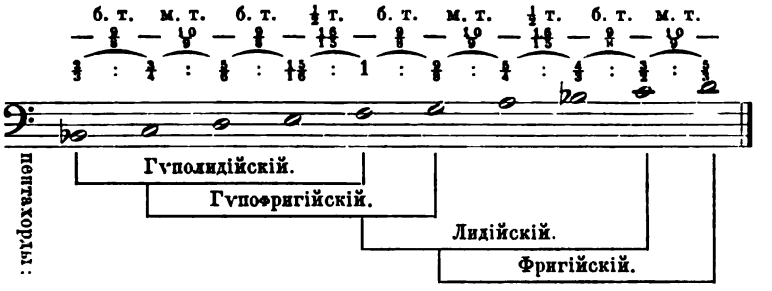
основн. звукъ — б. терція — квинта — октава

$$1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2} : 2$$

то выходитъ, что звукъ *la*, какъ большая терція отъ тоники или единицы *fa* равняется $\frac{5}{4}$, а $\overline{do}$, какъ квинта равняется $\frac{3}{2}$ *fa*.

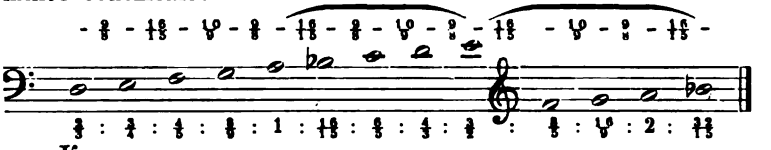
Большая терція отъ *do*, т. е. верхней доминанты, будетъ *mi*, *квинта* аккорда будетъ *sol* (т. е. просламваномена фригійская): Слѣдовательно $mi = \frac{5}{4} \times \frac{3}{4} = \frac{15}{16}$, а $sol = \frac{3}{2} \times \frac{3}{4} = \frac{9}{8}$; что совершенно соотвѣтствуетъ отношенію фригійской просламваномены къ просламваноменѣ лидійской.

Звуки *re* и *fa*, какъ *большая терція* и *квинта* нижней доминанты $si\flat = \frac{5}{4} \times \frac{2}{3} = \frac{5}{6}$, и $\frac{3}{2} \times \frac{2}{3} = 1$. Наконецъ звуки $si\flat$, $\overline{do}$ и $\overline{re}$ получаются отъ *удвоенія* нижнихъ своихъ октавъ: $si\flat = 2\ (\frac{2}{3}) = \frac{4}{3}$; $\overline{do} = 2\ (\frac{3}{4}) = \frac{3}{2}$; $\overline{re} = 2\ (\frac{5}{6}) = \frac{5}{3}$. Эти десять звуковъ, находящіеся въ четырехъ сказанныхъ пентахордахъ, даютъ слѣдующій рядъ интервальныхъ отношеній:

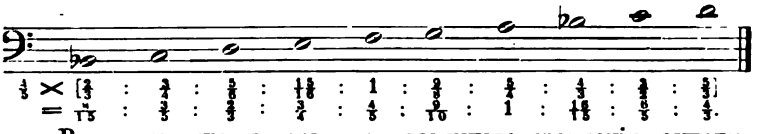


Ясно, что отдѣльные звуки этихъ четырехъ гласовъ не измѣняютъ своего гармоническаго значенія, и что самые гласы отличаются другъ отъ друга не гармоническимъ характеромъ, а единственно только *областью*, *окончаніями* и *господствующими звуками*.

Тѣмъ же аналитическимъ путемъ находимъ, что всѣ четыре пентахорда *минорнаго* рода имѣютъ подобное же взаимное отношеніе:



Какъ въ минорномъ, такъ и въ мажорномъ ряду, звукъ *fa* съ звукомъ *la* составляютъ интерваллъ *большой терціи*, потому что въ *минорномъ* ряду *fa* относится къ $la = \frac{4}{5} : 1$, а въ *мажорномъ* $= 1 : \frac{5}{4}$; слѣд. $fa : la = \frac{4}{5} : 1 = 4 : 5$, или $fa : la = 1 : \frac{5}{4} = 4 : 5$. Такимъ образомъ *fa* и *la* въ обоихъ рядахъ должны быть *тождественными* звуками, какой бы изъ нихъ ни былъ принятъ за единицу. На этомъ основаніи въ отношеніи къ мезѣ $la = 1$, выше приведенный мажорный рядъ лидійской же тональности долженъ выказать слѣдующія акустическія величины:



Выпишемъ же теперь, для взаимнаго сравненія, акустическія величины обоихъ рядовъ въ объемѣ октавы отъ *re* до $\overline{re}$, съ прибавкою сверху еще звука *mi*:

Разсчеты:

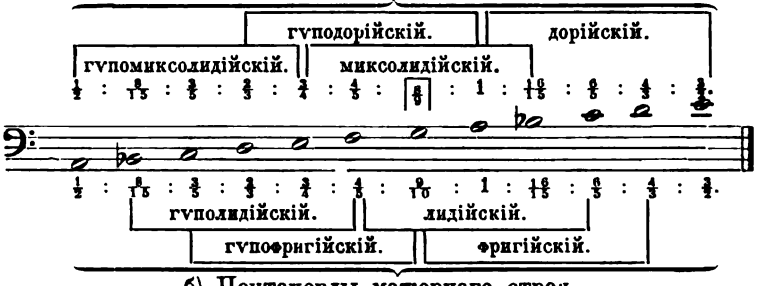
минорный: $\frac{2}{3} : \frac{3}{4} : \frac{4}{5} : \frac{8}{9} : 1 : \frac{16}{15} : \frac{6}{5} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2}$.

мажорный: $\frac{2}{3} : \frac{3}{4} : \frac{4}{5} : \frac{9}{10} : 1 : \frac{16}{15} : \frac{6}{5} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2}$.

Оба ряда разнятся только одною нотою — *sol*, которая оказывается *верхнею большою секундою* отъ единицы мажорнаго ряда, т. е. отъ *fa* ($\frac{4}{5} \times \frac{9}{8} = \frac{9}{10}$) и *нижнею большою же секундою* отъ единицы *минорнаго* ряда, т. е. отъ *la* ($1 \times \frac{8}{9} = \frac{8}{9}$. Величина $\frac{8}{9}$ не можетъ быть тождественною величинѣ $\frac{9}{10}$, слѣдовательно нота *sol* въ *минорномъ* ряду должна и въ практикѣ представлять *совершенно иной звукъ*, нежели нота *sol* въ *мажорномъ* ряду. Такъ какъ величина $\frac{8}{9}$ больше величины $\frac{9}{10}$, то конечно интерваллъ, выражаемый первою величиною, долженъ быть больше интервалла, выражаемаго второю величиною, а слѣдовательно звукъ *sol* дальше отъ звука *la* = 1, въ минорномъ, чѣмъ въ мажорномъ ряду. Разность обоихъ знаковъ становится понятною для насъ изъ сравненія обѣихъ величинъ: $\frac{8}{9} : \frac{9}{10} = 1 : \frac{81}{80}$.

Въ слѣдующемъ ряду нотъ, между нотою *La* (т. е. нижнею октавою отъ единицы *la*) и нотою *mi* (верхнею квинтою отъ единицы *la*), мы встрѣчаемъ пентахорды всѣхъ *осьми гласовъ*, т. е. четырехъ минорныхъ: *гѵпермиксолидійскаго* (З), *гѵподорійскаго* (Н), *миксолидійскаго* (Г) и *дорійскаго* (Д); и четырехъ мажорныхъ: *гѵполидійскаго* (S), *гѵпофригійскаго* (Є), *лидійскаго* (В), и *фригійскаго* (А).

а) Пентахорды минорнаго строя.

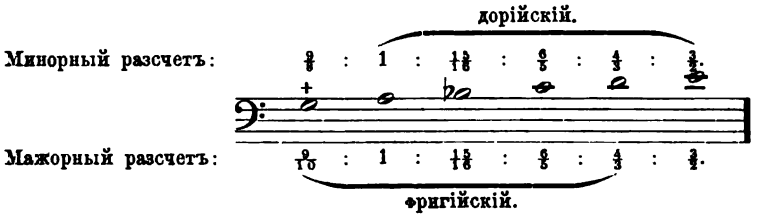


б) Пентахорды мажорнаго строя.

Изъ этого видно, что изъ пентахордовъ различнаго строя сходны только *гиполидійскій* съ *гиномиксолидійскимъ*, ибо они имѣютъ нетолько *четыре послѣдовательныхъ звука общихъ*, но и крайніе ихъ звуки, *прослямваномена гиномиксолидійская* (*La*) и *меза гиполидійская* (*fa*), входятъ въ составъ *обоихъ* родовъ, какъ мажорнаго, такъ и минорнаго. Изъ прочихъ шести пентахордовъ, въ трехъ минорныхъ нота *sol* даетъ звукъ на *коммать* ($\frac{81}{80}$) выше звука *sol* въ пентахордахъ мажорнаго строя.

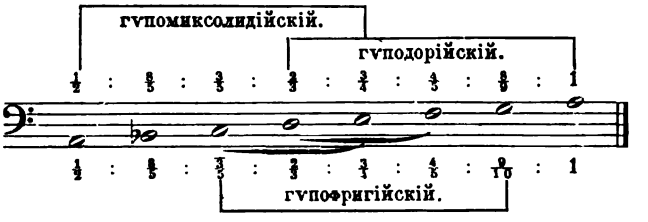
Слѣдовательно, сдѣлать переходъ изъ мажорнаго строя въ минорный (или наоборотъ), безъ перестраиванія струны *sol* и безъ сокращенія пентахордныхъ областей, возможно только посредствомъ ладовъ *гиполидійскаго* и *гиномиксолидійскаго*.

Фригійскій и *дорійскій* пентахорды также имѣютъ *четыре послѣдовательныхъ звука общихъ*.

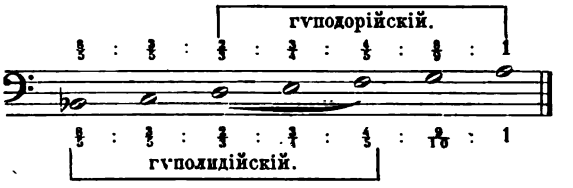


Но *прослямваномена фригійская sol* $= \frac{9}{10}$ *la не тождественна* звуку *sol* въ минорныхъ гаммахъ, хотя *меза дорійская* $\overline{mi} = \frac{3}{2}$ *la* имѣется и въ томъ и въ другомъ звукорядѣ.

По *три общихъ послѣдовательныхъ* звука находятся въ *гипофригійскомъ* пентахордѣ, съ пентахордами *гиномиксолидійскимъ* и *гиподорійскимъ*.



Наконецъ *гѵполидійскій* и *гѵподорійскій* пентахорды имѣютъ также по три общихъ послѣдовательныхъ звука:



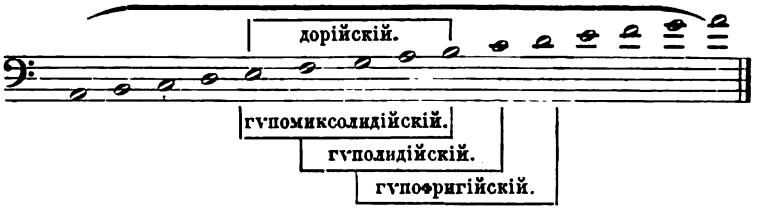
Не забудемъ однакоже, что *гѵпомиксолидійскій* пентахордъ есть повтореніе *дорійскаго* октавою ниже, куда перенесенъ ради *теоретическаго* только порядка, въ качествѣ *побочнаго* лада отъ миксолидійскаго пентахорда; такъ что дорійскій пентахордъ, особенно по *акустическому разсчету*, можетъ считаться тождественнымъ *гѵпомиксолидійскому*, и наоборотъ: сей послѣдній — первому.

Если же въ этомъ смыслѣ принять оба пентахорда за одинъ и тотъ же, примѣрно хоть за *гѵпомиксолидійскій*, то мы находимъ, что въ дѣлѣ *сродства* между пентахордами онъ играетъ весьма важную роль. Онъ болѣе прочихъ пентахордовъ минорнаго строя имѣетъ общихъ послѣдовательныхъ звуковъ съ пентахордами мажорнаго строя, а именно: съ *гѵполидійскимъ* и *фригійскимъ* по *четыре* звука; съ *гѵпофригійскимъ* — *три* звука. Затѣмъ еще *гѵподорійскій* пентахордъ имѣетъ *три* послѣдовательныхъ звука общихъ съ *гѵпофригійскимъ* и съ *гѵполидійскимъ* пентахордами.

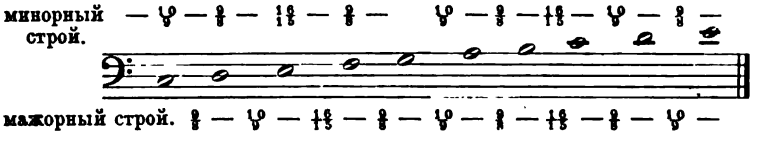
До сихъ поръ мы разсматривали восемь пентахордовъ только, какъ части одного и того же звукоряда, а именно *лидійскаго*. Но мы знаемъ, что изъ этого звукоряда византійцы употребляли на практикѣ только четыре пентахорда: *) гласа А — фригійскій; гласа К — лидійскій, гласа Г — миксолидійскій и гласа Н — гѵподорійскій. Остальные же пентахорды заимствовались изъ гѵполидійскаго тональнаго звукоряда:

*) Въ византійскихъ трактатахъ позднѣйшихъ эпохъ (XVI и XVII вѣковъ) и въ новогреческихъ музыкальныхъ учебникахъ, вмѣсто слова »пентахордъ«, употребляется также слово »трохосъ«.

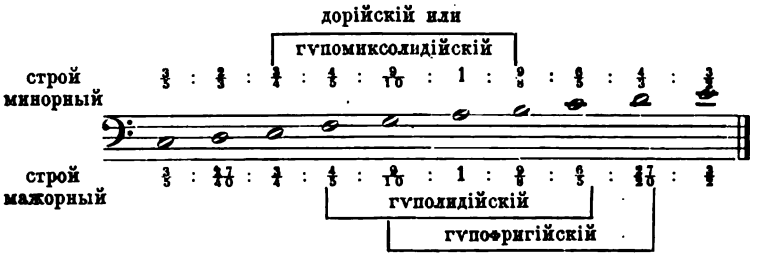
Гѵполидійскій тональный рядъ.



Само собою разумѣется, что и въ этомъ звукорядѣ отношенія дорійскаго или гѵпомиксолидійскаго пентахордовъ къ пентахордамъ гѵполидійскому и гѵпофригійскому должны быть тѣже самыя, какъ въ лидійскомъ звукорядѣ. Но раждается вопросъ: эти пентахорды будутъ ли сходны съ пентахордами лидійской тональности по соименнымъ звукамъ, или лучше, по взаимнымъ акустическимъ отношеніямъ этихъ звуковъ? Для разрѣшенія его требуется только знать акустическій разсчетъ, принимая туже ноту *la* за единицу, и распредѣляя интервалы *дорійскаго* (или гѵпомиксолидійскаго) звукоряда *отъ mi внизъ по минорному строю,* а интервалы *гѵполидійскаго* и *гѵпофригійскаго* звукорядовъ *отъ do вверхъ* по мажорному строю.

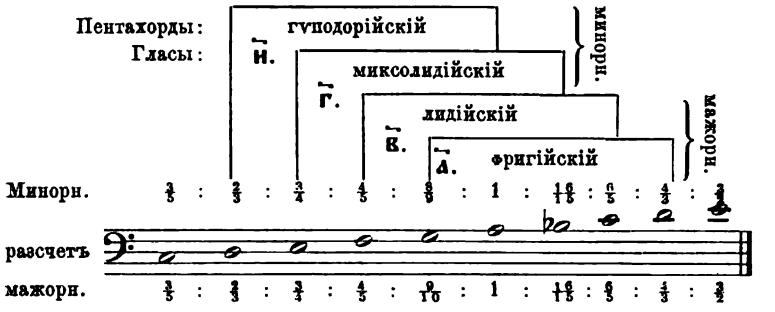


Вслѣдствіе того получаются слѣдующія акустическія величины отъ *la* = 1.

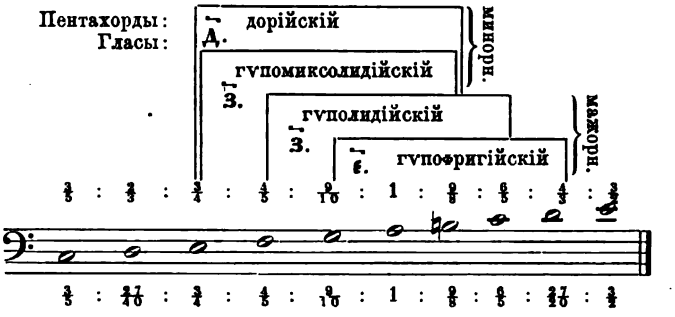


Сравнимъ же теперь акустическія величины этого ряда (съ *si♮*) съ такими же величинами другого ряда (съ *si♭*).

А. *Рядъ лидійской тональности* (*Re minor*).



Б. *Рядъ гѵполидійской тональности* (*La minor*).



Мы видимъ, что акустическія величины обоихъ рядовъ различаются:

1) *Минорный* строй ряда А. выказываетъ на *sol* величину $\frac{8}{9}$;
- - - Б. - - - - $\frac{9}{10}$;

2) *Мажорный* - - А. - - *re* - $\frac{8}{9}$;
- - - - - - *re* - $\frac{4}{3}$;
- - - Б. - - *re* - $\frac{27}{40}$;
- - - - - - *re* - $\frac{27}{20}$.

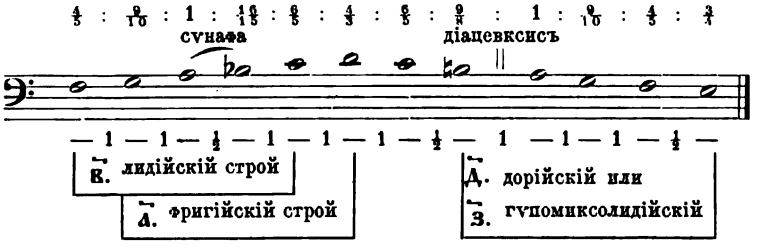
3) рядъ А. имѣетъ ноту *si♭* величиною въ $\frac{16}{15}$;
- Б. - - *si♮* - - $\frac{9}{8}$.

Но $\frac{9}{10} = \frac{8}{9} \times \frac{81}{80}$; $\frac{27}{40} = \frac{9}{8} \times \frac{81}{80}$; $\frac{27}{20} = \frac{4}{3} \times \frac{81}{80}$;
$\frac{9}{8} = (\frac{16}{15} \times \frac{25}{24}) \times \frac{81}{80}$.

За исключеніемъ разности между нотами *si♭* $= \frac{16}{15}$ и *si♮* $= \frac{9}{8}$, мажорный строй ряда А. совершенно совпадаетъ съ минорнымъ строемъ ряда Б.

Изъ *мажорныхъ* пентахордовъ двухъ рядовъ, совпадаетъ (за исключеніемъ разности между *si♭* и *si♮*) одинъ только *гипо-лидійскій* ряда Б. съ *лидійскимъ* ряда А.

Здѣсь опять обнаруживается, что при перемѣнѣ звука *si♭* на звукъ *si♮*, *самая естественная метавола, безъ нарушенія акустически-вѣрныхъ величинъ обоихъ рядовъ* А. и Б., *совершается изъ пентахордовъ фригійскаго и лидійскаго по системѣ сгнафы* (съ *si♭*) *въ гипомиксолидійскій* (или дорійскій) *пентахордъ по системѣ діацевксиса:*



На этомъ основаніи въ парадигмѣ Святоградца (см. вып. 1-й стр. 119), въ которой показывается »когда и въ какихъ гласахъ варіанты или ѳеоры выказываютъ дѣятельность свою«, мы встрѣчаемъ, въ четвертомъ и пятомъ отдѣлахъ, указанія на метаволы:

$$\left\{\begin{matrix}\beta\alpha\rho. \\ \alpha\end{matrix}\right\} \text{ и } \left\{\begin{matrix}\alpha' \\ \beta\alpha\rho.\end{matrix}\right\}$$

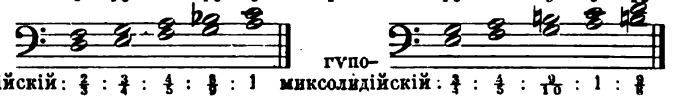
т е. изъ *гипомиксолидійскаго* пентахорда звукоряда *по діацевксису* въ *фригійскій* пентахордъ звукоряда *по сгнафѣ* и наоборотъ; или изъ *гласа* З въ *гласъ* А и наоборотъ. Но ясно изъ предъидущаго, что столь же естественною, а потому и столь же правильно должна почитаться метавола β′—βαρ и наоборотъ, т. е. обмѣнъ *лидійскаго* пентахорда звукоряда *по*

сгнафѣ съ *гѵпомиксолидійскимъ* пентахордомъ по *діацевксису*, или гласа ҃к съ гласомъ ҃з и наоборотъ, хотя святоградецъ и не указываетъ на эту метаволу.

Далѣе изъ вышевыведенныхъ акустическихъ разсчетовъ можемъ видѣть еще, что если изъ ряда А поставимъ одинъ подъ другимъ пентахорды *лидійскій* и *гѵподорійскій*, а изъ ряда Б — *гѵпофригійскій* и *гѵпомиксолидійскій*, то каждые два звука, находящіеся другъ противъ друга, составляютъ правильную по разсчету *малую* или *большую терцію:*

Пентахорды: ряда А. ряда Б.

лидійскій: $\frac{4}{3} : \frac{9}{10} : 1 : \frac{16}{15} : \frac{8}{5}$ гѵпофригійскій: $\frac{9}{10} : 1 : \frac{9}{8} : \frac{9}{5} : \frac{27}{20}$



гѵподорійскій: $\frac{2}{3} : \frac{3}{4} : \frac{4}{5} : \frac{8}{9} : 1$ гѵпо-миксолидійскій: $\frac{3}{4} : \frac{4}{5} : \frac{9}{10} : 1 : \frac{9}{8}$

Малыя терціи: $\frac{2}{3} : \frac{4}{5} = \frac{6}{5}$; $\frac{3}{4} : \frac{9}{10} = \frac{6}{5}$; $\frac{8}{9} : \frac{16}{15} = \frac{6}{5}$; $1 : \frac{6}{5} = \frac{6}{5}$; $\frac{9}{8} : \frac{27}{20} = \frac{6}{5}$.

Большія терціи: $\frac{4}{3} : 1 = \frac{5}{4}$; $\frac{9}{10} : \frac{9}{8} = \frac{5}{4}$.

Слѣдовательно нельзя оспаривать естественнаго гармоническаго сродства между *гласомъ* ҃к или *лидійскимъ* ладомъ и *гласомъ* ҃н, или *гѵподорійскимъ* ладомъ, а также между *гласомъ* ҃є или *ладомъ гѵпофригійскимъ* и *гласомъ* ҃з или ладомъ *гѵпомиксолидійскимъ*. Этимъ теоретически оправдываются указанія въ 1-мъ отдѣлѣ упомянутой парадигмы Святоградца относительно »дѣйствія« Ѳеоры:

1.

λπα' т. е. гл. ҃є	
βαρ. т. е. гл. ҃з	

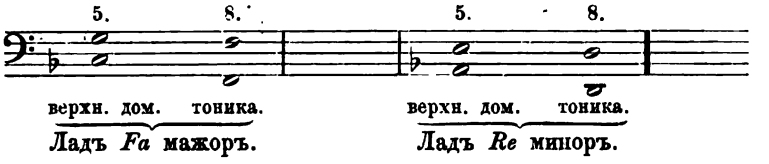
Здѣсь опять у Святоградца опущено указаніе на смѣну гласовъ ҃к (β) и ҃н $\left(\frac{\lambda}{\pi}\delta\right)$, которая не возбраняется самою природою звуковъ.

Равномѣрно мы знаемъ, что изъ ряда А., въ пентахордахъ:

фригійскомъ прослампаномена (*sol*) есть квинта верхней доминанты (*Do*):

– – (*do*) отъ тоники (*Fa*);

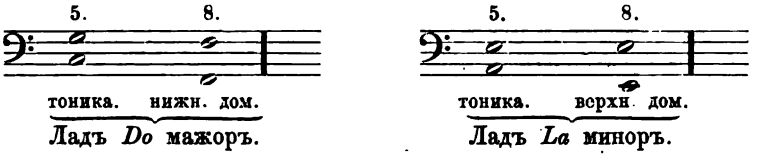
лидійскомъ - прослямваномена (*fa*) есть октава тоники (*Fa*);
миксолидійскомъ - (*mi*) квинта верхней доминанты (*La*) отъ тоники (*Re*);
гуподорійскомъ - (*re*) октава тоники (*Re*).



Ладъ *Fa* мажоръ. Ладъ *Re* миноръ.

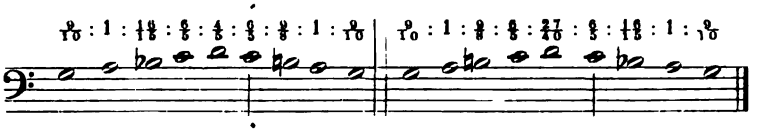
Точно также изъ ряда Б., въ пентахордахъ:

гупофригійскомъ - прослямваномень (*sol*) есть квинта тоники (*Do*);
гуполидійскомъ - (*fa*) есть октава тоники доминанты (*Fa*) отъ тоники (*Do*);
дорійскомъ (или гуномиксолидійскомъ) - (*mi*) есть квинта тоники (*La*); или же октава верхней доминанты (*Mi*) отъ тоники (*La*).

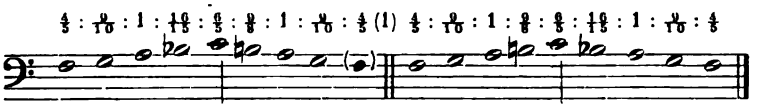


Ладъ *Do* мажоръ. Ладъ *La* миноръ.

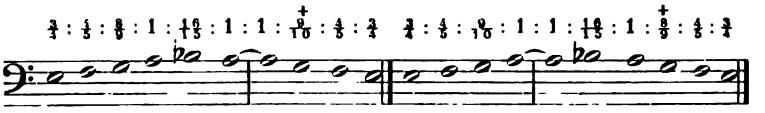
Ладъ *Fa мажоръ* съ ладомъ *Do мажоръ*, и ладъ *Re миноръ* съ ладомъ *La миноръ* находятся въ *квинтовыхъ отношеніяхъ*; а квинтовыя отношенія двухъ ладовъ *одинакого строя* (вверхъ или внизъ) дозволяютъ этимъ ладамъ безпрепятственно чередоваться. Поэтому *фригійская мелодія ряда* А можетъ переходить въ *гупофригійскую ряда* Б; *лидійская мелодія ряда* А — въ *гуполидійскую ряда* Б; а также *миксолидійская* и *гуподорійская ряда* А — въ *дорійскую* (или, что все равно: въ гуномиксолидійскую) ряда Б, и наоборотъ. Другими словами, дозволяются метаволы: изъ *гласа* $\overset{\sim}{\lambda}$ (α') въ *гласъ* $\overset{\sim}{\varepsilon}$ $\left(\frac{\lambda}{\pi}\alpha'\right)$ и наоборотъ:



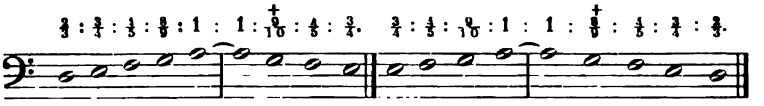
Изъ гласа ⃖к (β′) въ гласъ ⃖s $\left(\frac{\lambda}{\pi}\ \beta'\right)$ и наоборотъ:



Изъ гласа г (γ′) въ гласъ д (δ′) и наоборотъ:



Изъ гласа ⃖н $\left(\frac{\lambda}{\pi}\ \lambda'\right)$ въ гласъ ⃖з (βαρ.) и наоборотъ:

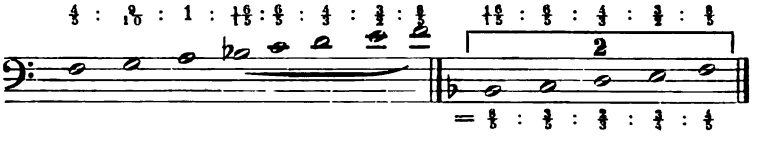


Измѣненія переходныхъ величинъ по разсчету отмѣчены крестиками. Этимъ выводомъ оправдываются 2-й, 7-й и 8-й отдѣлы парадигмы Святоградца:

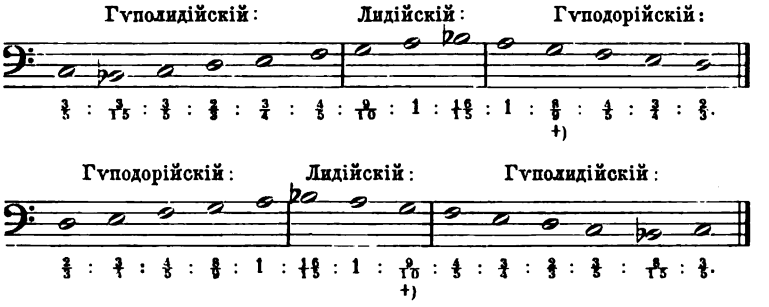
$$\left\{\begin{matrix}\alpha' \text{ т. е. гл. } \overleftarrow{а} \\ \frac{\lambda}{\pi}\ \alpha' \text{ т. е. гл. } \overleftarrow{е}\end{matrix}\right\} \quad \left\{\begin{matrix}\frac{\lambda}{\pi}\ \delta' \text{ т. е. гл. } \overleftarrow{н} \\ \beta\alpha\rho. \ — \ — \ \overleftarrow{з}\end{matrix}\right\} \quad \left\{\begin{matrix}\beta\alpha\rho. \text{ т. е. гл. } \overleftarrow{з} \\ \frac{\lambda}{\pi}\ \delta' \ — \ — \ \overleftarrow{н}\end{matrix}\right\}$$

Прочія метаволы тамъ не показаны.

Мы видѣли выше, что *гласъ* ⃖к или *лидійскій* ладъ допускаетъ переходъ въ *гласъ* ⃖н или въ *гиподорійскій* ладъ, несмотря на акустическую разность звуковъ $\frac{9}{10}$ и $\frac{8}{9}$ (нота *sol*); а потому, если мы гласъ ⃖s или *гиполидійскій* пентахордъ беремъ въ смыслѣ *перенесенія высшаго пентахорда лидійскаго же лада въ нижнюю октаву:*



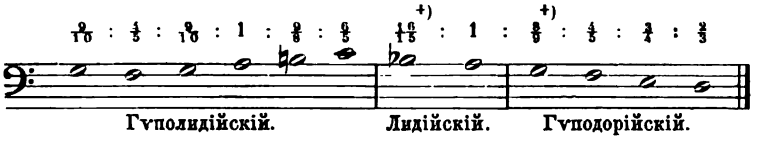
то эти величины *не противорѣчатъ* величинамъ *минорнаго* разсчета ряда А, да къ тому же и *три звука* — *re, mi, fa* — принадлежатъ также и гласу $\overleftarrow{\text{И}}$. А потому, со стороны звуковой природы, не встрѣчается препятствія для перехода изъ гласа $\overleftarrow{\text{S}}$ $\left(\frac{\lambda}{\pi}\ \beta'\right)$ въ гласъ $\overleftarrow{\text{И}}$ $\left(\frac{\lambda}{\pi}\ \delta'\right)$ и наоборотъ; въ особенности при посредствѣ еще лидійскаго лада:



На эту метаволу указываютъ остальные два отдѣла (3-й и 6-й) парадигмы Святоградца:

$$\left\{\begin{matrix}\frac{\lambda}{\pi}\ \beta' \\ \frac{\lambda}{\pi}\ \delta'\end{matrix}\right\} \text{ и } \left\{\begin{matrix}\frac{\lambda}{\pi}\ \delta' \\ \frac{\lambda}{\pi}\ \beta'\end{matrix}\right\}$$

Посредствомъ же гласа $\overleftarrow{\text{К}}$ ряда А, можно даже переходить въ гласъ $\overleftarrow{\text{И}}$ (того же ряда), изъ гласа $\overleftarrow{\text{S}}$, оставляя его въ ряду Б. т. е. въ звукорядѣ, построенномъ по діацевксису:



Припоминая всѣ найденныя нами метаволы, мы находимъ, что *переходныя измѣненія* состоятъ:

1) при переходахъ изъ *гл.* $\overleftarrow{\text{А}}$ въ *гл.* $\overleftarrow{\text{З}}$ и изъ *гл.* $\overleftarrow{\text{К}}$ въ *гл.* $\overleftarrow{\text{S}}$ и обратно: въ перемѣнѣ величины $\frac{16}{15}$ (*si♭*) на величину $\frac{9}{8}$ (*si♮*) и обратно.

2) при переходѣ изъ гл. Є въ гл. З и обратно: въ перемѣнѣ величины $\frac{4}{3}$ (*re*) на величину $\frac{27}{20}$ (*re*) и обратно.

3) при переходѣ изъ гл. К въ гл. Н и обратно· въ перемѣнѣ величины $\frac{9}{10}$ (*sol*) на величину $\frac{8}{9}$ (*sol*).

4) при переходѣ изъ гл. А въ гл. Є, въ перемѣнѣ нетолько величины $\frac{16}{15}$ (*si*♭) на величину $\frac{9}{8}$ (*si*♮), но также и величины $\frac{4}{3}$ (*re*) на $\frac{27}{20}$ (*re*), что нѣсколько затрудняетъ гладкость перехода.

5) при переходѣ изъ гл. Є и гл. S (или Д) въ гл. Н, изъ гл. S (или Д) въ гл. Г, въ перемѣнѣ нетолько величины $\frac{9}{8}$ (*si*♮) на величину $\frac{16}{15}$ (*si*♭), но еще и величины $\frac{9}{10}$ (*sol*) на $\frac{8}{9}$ (*sol*), почему, если эти переходы дѣлаются *непосредственно*, то оказываются не столь *гладкими* и *пріятными*, какъ предъидущіе; ибо *двѣ* акустическія перемѣны разомъ не такъ удобопонятны намъ, какъ одна. Поэтому чувство наше, для подобныхъ переходовъ, требуетъ посредства третьяго какого либо лада: или гл. А или К.

Каждая перемѣна одного звука на другой (не тождественный) представляетъ собою собственно *мелодическое движеніе голоса*, или *шагъ интервальный*. Разсмотримъ же интервалы, которые совершаетъ голосъ при ходѣ изъ $\frac{16}{15}$ (*si*♭) въ $\frac{9}{8}$ (*si*♮), изъ $\frac{4}{3}$ (*re*) въ $\frac{27}{20}$ (*re*) и изъ $\frac{9}{10}$ (*sol*) въ $\frac{8}{9}$ (*sol*). Начнемъ съ двухъ послѣднихъ.

$$\frac{9}{10} : \frac{8}{9} = 1 : \frac{80}{81} \text{ и обратно: } \frac{8}{9} : \frac{9}{10} = 1 : \frac{81}{80}.$$

Слѣдовательно голосъ *спускается* или *поднимается* тутъ на интервалъ *гперохи*, обыкновенно (хотя не совсѣмъ вѣрно) называемой: *коммать*.*)

$\frac{16}{15} : \frac{9}{8} = 1 : \frac{135}{128}$; это *большая апотома*, или интервалъ *чрезмѣрнаго малаго полутона*, т. е. интервалъ *малаго полутона* $\frac{25}{24}$, *помноженнаго* на интервалъ *коммата* $\frac{81}{80}$,**) ибо: $\frac{25}{24} \times \frac{81}{80} = \frac{135}{128}$.

---

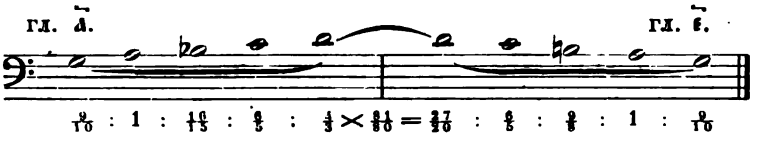
*) См. выпускъ 1-й стр. 12.
**) Тамъ же.

Слѣдовательно шагъ въ $\frac{135}{128}$ *больше* шага на *правильную апотому* въ $\frac{256}{243}$; но онъ же и меньше шага на *правильную леймму:* $\frac{135}{128} : \frac{16}{15} = 1 : \frac{2048}{2025}$, — т. е. меньше на едва *удоборазличаемую, наименьшую изъ всѣхъ коммать* или *ѵперохъ.*

Во всѣхъ этихъ шагахъ, голосъ или *переступаетъ правильную ступень діатоническую*, или *хроматическую* ($\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$, $\frac{16}{15}$, $\frac{256}{243}$), или же *не доходитъ* до надлежащей высоты ея.

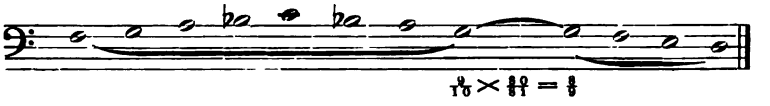
Вріенній, говоря о гласовыхъ измѣненіяхъ (какъ уже было сообщено въ своемъ мѣстѣ*) между прочимъ объясняется: »когда мелодія переступитъ за нету свою (вѣрнѣе слѣдовало бы автору сказать »мезу«) кверху на интервалъ, *менѣе* тоннаго или даже полутоннаго интервала, то она тотъ самый видъ (ладъ или гласъ) *совершенно извращаетъ* (τότε πάντως ἑαυτὸ παραφδεῖρει). Ибо *извращеніе* (παραφθορὰ) есть нѣкій *неясный переворотъ* и *измѣненіе вида* (лада или гласа). Тоже самое должно понимать, когда появится какой либо звукъ *ниже прослямваномены*«. —

При переходѣ изъ гл. А въ гл. Е напр.



Мелодія гласа А »переступаетъ за мезу кверху« на интервалъ $\frac{81}{80}$. Слѣдовательно звукъ *re* $= \frac{27}{20}$, производитъ »*извращеніе*« *вида или гласа* А.

При переходѣ изъ гл. К въ гл. И:



голосъ изъ звука *sol*, какъ *ѵпатъ лидійскаго лада* $= \frac{9}{10}$, переступаетъ внизъ на интервалъ $\frac{80}{81}$, и тѣмъ производитъ звукъ *sol* $= \frac{9}{10} \times \frac{80}{81} = \frac{8}{9}$, который оказывается *лиханосъ ѵполидій-*

*) См. выпускъ 1-й стр. 121.

скаго лада. Итакъ звукъ *sol* = $\frac{8}{9}$ является *извращеніемъ гласа* $\overset{\smile}{\text{в}}$.

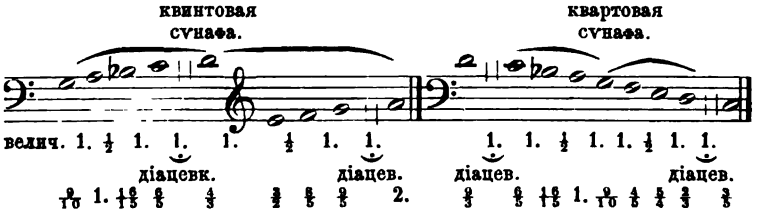
Но звукъ *sol* $\frac{8}{9}$, или *лиханось гиподорійскаго лада*, принадлежитъ, какъ мы видѣли, къ *иной гармоніи*, нежели звукъ *sol* $\frac{9}{10}$, т. е. *гипата* лидійскаго, или *прослямваномена фригійскаго* лада.

Слѣдовательно мы вправѣ заключить, что:

1) слово »ѳеора« вообще означаетъ *мелодическій шагъ, несообразный съ сущностью первобытно гласоваго звукоряда:*

2) Что *всякое, несообразное съ сущностью даннаго гласа, измѣненіе интервальнаго шага измѣняетъ также и всѣ гармоническія отношенія этого гласа,* и тѣмъ »возвѣщаетъ« нашему чувству о наступленіи *новой тоники*, слѣдовательно и *новаго гласа.*

Но не каждое движеніе за предѣлы гласоваго пентахорда соединено съ *ѳеорою.* Напротивъ, композиторъ имѣетъ полное право расширить область своей мелодіи, даже безъ всякаго нарушенія вѣрнаго интервальнаго разсчета, свойственнаго тому роду построенія звукорядовъ къ которому принадлежитъ первобытно данный гласъ. Напримѣръ каждая *фригійская* мелодія можетъ свободно *или восходить* отъ *мезы* на *цѣлую квинту* до самой *неты* своей, которая слѣдовательно будетъ *мезою гиперфригійскаго діапазоннаго вида; или спускаться* отъ своей *прослямваномены внизъ на цѣлую квинту,* т. е. до *прослямваномены гипофригійскаго вида:*



Весь рядъ видимо построенъ на разсчетѣ *мажорнаго* рода: а потому мелодія, вращающаяся въ этой области, будетъ въ основаніи подлежать той гармонизаціи, которая свойствена

мажорнымъ звукорядамъ, что̀, конечно, не должно у гармонизатора отнимать право пользоваться тѣми *случайными гармоническими* измѣненіями, какія естественно вытекаютъ изъ *существующаго тождества между звуками двухъ наклоненій одной и той же гаммы.**)

Выборъ подходящихъ гармоній не можетъ подлежать *стереотипному закону*, а долженъ быть предоставленъ бо̀льшей или мѐньшей опытности гармонизатора и, въ особенности, бо̀льшему или мѐньшему вкусу его, или такъ сказать чутью, относительно *характера* главнаго или основнаго лада даннаго гласа.

---

*) См. главу 7-ю сего же выпуска. (О случайныхъ переходахъ изъ лада въ ладъ).

III.

ПРИМѢНЕНІЕ ДРЕВНЕ-ЭЛЛИНСКОЙ И ВИЗАНТІЙСКОЙ ТЕОРІИ МУЗЫКИ КЪ ЗНАМЕННОМУ ИЛИ СТОЛПОВОМУ ПѢНІЮ.

1. Теоретическое значеніе знаменнаго или столповаго пѣнія.

»Знаменный роспѣвъ« — (говоритъ *О. Дм. Вас. Разумовскій* въ многоупомянутой уже книгѣ своей: Церковное пѣніе въ Россіи*) — — »получилъ свое наименованіе отъ *знаменъ* или *нотъ*«.**) — — — »Такимъ образомъ *знаменное пѣніе* означаетъ вообще *пѣніе нотное*, въ противоположность обыкновенному пѣнію безъ нотъ, по навыку или по наслышкѣ«.

— — »Тоже самое знаменное пѣніе называется еще *пѣніемъ столповымъ*«. — — — Ибо на славянскомъ языкѣ всякій *знакъ* называется *столпомъ*. Столповое пѣніе означаетъ также по преимуществу пѣніе церковное т. е. *самогласное*«.

Нималѣйше не расходясь съ объясненіями высокоуважаемаго мною автора, я позволяю себѣ однакоже думать что между выраженіями: *знаменное* и *столповое* пѣніе слѣдуетъ все таки предполагать нѣкоторое различіе относительно основнаго значенія того и другаго. Первое выраженіе, т. е. наименованіе »знаменное пѣніе« въ древнихъ музыкальныхъ »толкахъ« или грамматикахъ встрѣчается, на сколько мнѣ стало понятнымъ, преимущественно въ смыслѣ »нотированнаго« пѣнія

---

*) Выпускъ I. стр. 121. Признавая эту книгу настоящимъ краеугольнымъ камнемъ какъ для предлежащаго моего, такъ и для всякаго будущаго труда по дѣлу Русскаго Церковнаго пѣнія, я считаю необходимымъ приводить всегда собственныя слова многоуважаемаго автора тамъ, гдѣ или результаты моихъ изысканій совершенно совпадаютъ съ его результатами, или гдѣ на основаніи послѣднихъ мнѣ удалось добиться новыхъ выводовъ. Полагаю, что за таковые цитаты не станутъ упрекать меня ни въ присвоиваніи себѣ чужихъ заслугъ, ни въ несамостоятельности собственнаго труда.

**) Слово »*нота*« есть латинское: »*nota*«, и означаетъ равномѣрно: *знакъ* вообще.

вообще, межъ тѣмъ, какъ выраженіе »столповое« дается именно тамъ, гдѣ авторы тѣхъ толковъ желаютъ, какъ бы указать на то обстоятельство, что пѣніе это есть *образцово-церковное*, т. е. *зиждущееся на истинномъ древнемъ осмогласіи.* Слово: »*столпъ*« однозначуще также и съ нынѣшнимъ словомъ: »*столбъ*«, которое равномѣрно означаетъ и *основаніе.* Слѣдовательно выраженіе: »*столповое*« пѣніе, по этой самой причинѣ, вѣроятно означало *первобытное основное* церковное пѣніе, т. е. то пѣніе, какое было первоначально приведено въ Россію Византійскими дидаскалами, и которому основою служило строгое осмогласіе. Такъ что для различія отъ другаго, въ позднѣйшія эпохи появившагося рода церковнаго пѣнія, *древнее знаменное*, какъ *дѣйствительно строго-осмогласное*, было прозвано также и *столповымъ*, т. е. *основнымъ* церковнымъ, осмогласнымъ пѣніемъ.

Это мнѣніе едва ли можетъ показаться фантастическою гѵпотезою, когда всѣ, кто только до селѣ занимался историческимъ изслѣдованіемъ нашихъ Богослужебныхъ пѣснопѣній, согласны въ томъ, что начало нашего *знаменнаго* пѣнія, т. е. начало употребленія *знаменъ* или *крюковъ* въ Россіи, для изображенія установленныхъ по канону мелодій »*надъ* слогами и словами текста священныхъ пѣснопѣній, въ видѣ надстрочныхъ знаковъ и удареній« должно предполагаться въ XI вѣкѣ »потому что къ этому времени относятся первыя нотныя Богослужебныя книги или лучше рукописи«.*)

И такъ эпоха появленія въ Россіи *знаменнаго* или *столповаго* пѣнія совпадаетъ съ тою же эпохою, къ которой авторъ *Степенной книги* относитъ появленіе трехъ пѣвцовъ греческихъ »съ роды своими; *отъ нихъ начатъ бысть въ рустѣй земли ангелоподобное пѣніе, изрядное осмогласіе*, и т. д.

Кто же именно могли быть творцы этихъ древнѣйшихъ напѣвовъ нашего Богослужебнаго пѣнія: Византійцы или сыны Русской земли? Степенная книга ясно и положительно указываетъ на первыхъ: »Пріидоша . . . тріе пѣвца *греческіи* съ роды своими«.

---

*) »Церковное пѣніе въ Россіи« стр. 58—59.

И дѣйствительно: для одного уже лишь вѣрнаго *нотированія* этихъ мелодій по осмогласію, а тѣмъ болѣе для правильнаго *сочиненія* ихъ требовались не только не малая музыкальная подготовка вообще, но и твердое знаніе правилъ самого осмогласнаго пѣнія. Есть ли, однакоже, какое либо вѣроятіе, чтобы въ XI-мъ вѣкѣ, т. е. въ ту эпоху, когда и христіанство и цивилизація вообще далеко еще не вполнѣ укоренились между Русо-Славянами, нашлись уже въ числѣ ихъ люди съ столь полнымъ знаніемъ склада и лада мелодій по осмогласію? — Сомнѣваюсь, а потому и думаю, что гораздо ближе къ исторической истинѣ то, что вмѣстѣ съ уставами о Богослужебныхъ обрядахъ, — т. е. съ уставами, про которые мы положительно знаемъ, что они суть учрежденія Византійскихъ-Святителей IV-го вѣка, — Русо-Славяне воспріяли отъ *присланныхъ изъ Цареграда* священнослужителей (все равно какой бы націи таковые ни были) также и не малое число *готовыхъ* уже, и въ восточной церкви давно употреблявшихся, священныхъ пѣснопѣній.

Несомнѣнность этого факта подтверждается еще и тѣмъ, что и понынѣ еще существуютъ *греческія* наименованія для различія церковныхъ пѣснопѣній по характеру ихъ содержанія и ритмическаго склада: *Ирмосъ*, *Кондакъ*, *Тріодъ*, *Параклитика* и пр. Вмѣстѣ съ текстами священныхъ этихъ пѣснопѣній, несомнѣнно, передавались также и мелодіи ихъ употреблявшіяся въ то время въ Цареградѣ.

Все изложенное, неминуемо приводитъ къ убѣжденію, что во 1-хъ) *наибо́льшее число мелодій нашего столповаго пѣнія принадлежитъ къ древнѣйшимъ напѣвамъ Христіанской Церкви;* *)

---

*) Профессоръ церковной музыки при Парижской Консерваторіи, *Л. А. Бургò-Дюкудрэ* (Bourgault-Ducoudray) въ одномъ частномъ письмѣ, прося о доставленіи ему мелодій нашего столповаго пѣнія, говоритъ даже: »Je prétends que le christianisme est venu en votre pays à la même époque qu'il est allé à Rome, et *parconséquent la musique aussi.* Il doit y avoir des traditions de ce temps là«. — (Полагаю, что христіанство проникло въ вашу землю въ туже самую эпоху, когда и въ Римъ, а *слѣдов. и музыка также.* Должны существовать преданія того времени).

и во 2-хъ) что, если впрямъ уже нельзя не признавать этого факта, то, конечно, научный разборъ какъ мелодическаго склада, такъ и гармоническаго лада этихъ напѣвовъ можетъ и долженъ служить лучшей и вѣрнѣйшей повѣркою теоретическихъ результатовъ, которыхъ мы, въ предъидущихъ двухъ отдѣлахъ сей книги добились изъ критическаго анализа древне-византійскихъ музыкальныхъ трактатовъ.

Но, признавая дѣйствительно древнѣйшимъ, т. е. *первобытнымъ* и *образцовымъ* осмогласнымъ пѣніемъ *наибо́льшую* только часть мелодій нашего столповаго пѣнія, мы этимъ же самымъ и признаемъ также, что въ самомъ дѣлѣ нельзя отрицать существованія, между этими традиціонными напѣвами, нѣкоторыхъ менѣе древнихъ, не совсѣмъ первобытныхъ, а слѣдовательно и не столь образцовыхъ по осмогласію мелодій. Этотъ выводъ, къ которому мы теперь пришли путемъ логическимъ, есть тотъ же самый, который заставилъ меня сказать въ введеніи, что »гораздо удобнѣе, вѣрнѣе и положительнѣе можно изучать *суть*, *основу* и *форму*« первобытнаго церковнаго пѣнія нашего изъ достовѣрныхъ сборниковъ *теоретическихъ правилъ*, чѣмъ изъ сборниковъ *однѣхъ только мелодій* »въ числѣ которыхъ могутъ встрѣчаться и *неправильно* сложенныя, т. е. *необразцовыя*«.

И такъ окончательною задачею нашихъ изысканій является рѣшеніе слѣдующихъ двухъ вопросовъ:

1) какія изъ мелодій нашего столповаго пѣнія должны считаться дѣйствительными образцами *первобытнаго осмогласнаго* пѣнія?

и 2) на какихъ началахъ теоріи древней церковной же, музыки основаны *тѣ отступленія отъ строгаго стиля первобытнаго осмогласія*, которыя встрѣчаются въ складѣ и въ ладѣ прочихъ мелодій того же столповаго пѣнія?

2. Мелодическій складъ знаменнаго или столповаго пѣнія.

Въ 8-ой главѣ втораго отдѣла предлежащей книги было выведено, что главными примѣтами и особенностями каждаго

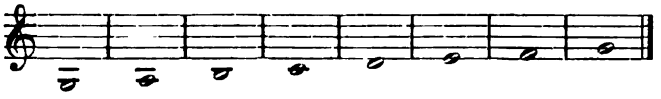
гласа служатъ какъ *окончательныя*, такъ и преобладающія или *господствующія* ноты. Слѣдовательно тѣже примѣты и особенности должны нами руководить также и въ предстоящихъ изысканіяхъ, ибо весьма ясно, что никакая мелодія не можетъ не имѣть окончательной ноты, и что равномѣрно въ оборотахъ ея, смотря по сути придаваемаго ей характера, одна либо другая нота должна чаще прочихъ повторяться, т. е. преобладать количествомъ своихъ явленій. Разборъ того, на какомъ именно звукѣ оканчивается каждая мелодія столповаго пѣнія, и какой звукъ въ ней количественно преобладаетъ въ сущности, есть, конечно, трудъ эмпирическій, — однакоже трудъ не только огромнѣйшій, потому, что требуетъ непомѣрнаго терпѣнія и большой жертвы относительно времени, но и трудъ достойный глубочайшей благодарности со стороны всякаго, ибо безъ таковаго разбора мы и понынѣ ни на одинъ шагъ не подвинулись бы впередъ въ фундаментальномъ изученіи древняго нашего Церковнаго пѣнія.

Въ книгѣ: »Церковное пѣніе въ Россіи« О. Дм. Вас. Разумовскій *впервые* познакомилъ насъ съ вышерѣченными характеристическими примѣтами гласовыхъ мелодій знаменнаго пѣнія. Къ этимъ результатамъ многоуважаемый авторъ пришелъ путемъ тщательнѣйшаго, крайне добросовѣстнаго сличенія межъ собою до 2000 мелодій столповаго пѣнія, и тѣмъ, конечно, подготовилъ намъ всѣмъ — уже послѣдователямъ его, — богатѣйшій матеріалъ. Основаніемъ же для научныхъ его выводовъ служили ему *три сравнительныя таблицы*,*) которыя онъ окончательно составилъ изъ сличенія многочисленныхъ мелодій каждаго гласа отдѣльно.

Изъ этихъ таблицъ оказывается, что въ разныхъ мелодіяхъ всѣхъ восьми гласовъ являются окончаніями вообще только слѣдующія восемь нотъ:

---

*) Таблицы эти не помѣщены въ самой книгѣ, но О. Дмитрій Васильевичъ, изъ любви къ предмету нашихъ общихъ стремленій, былъ такъ великодушенъ, что *самъ предложилъ мнѣ неограничено пользоваться многолѣтными его трудами* при разработкѣ предлежащаго анализа. — Нужно ли прибавить еще какое либо слово къ этому факту? Quisnam alter?



Изъ нихъ *нижнее La* служитъ окончательною нотою только въ *двухъ* мелодіяхъ *перваго**) въ *одномъ* подобнѣ *осьмаго* гласа,**) — и въ *двухъ* пѣснопѣніяхъ *седьмаго* гласа.***)

Какой же именно изъ прочихъ звуковъ *въ какихъ гласахъ* и *во скольких*ъ именно пѣснопѣніяхъ является окончательною нотою, видно изъ прилагаемой таблицы, составленной мною изъ всѣхъ трехъ вышерѣченныхъ таблицъ О. Разумовскаго.

Подъ каждой изъ приведенныхъ выше нотъ (за исключеніемъ ноты *La*) имѣется по одной общей колоннѣ (по одному общему отдѣленію), разграфленной на три рубрики, надъ которыми поставлены римскія цыфры: I, II, III, указывающія на извѣстные сборники знаменнаго пѣнія. А именно: цыфра I. означаетъ »*Нотнолинѣйные Праздники*;« II. — »*Печатный нотный Ирмологъ*;« III. — »*Нотнолинѣйный Октоихъ*«. — Съ лѣвой же стороны особая рубрика показываетъ гласы, къ которымъ относятся мелодіи.

Изъ этой таблицы мы усматриваемъ, что

А) изъ 221-ой мелодіи *1-го гласа* оканчиваются:
на *нижнемъ sol* — 27; на *do* — 49; на *re* — 141; и на *mi* — 4;

Б) изъ 221-ой мелодіи *2-го гласа*:
на *do* — 2; на *re* — 56; на *mi* — 2; на *fa* — 145; и на *верхнемъ sol* — 16;

В) изъ 123-хъ мелодій *3-го гласа*:
на *do* — 5; на *mi* — 103; на *fa* — 4; и на *верхнемъ sol* — 11;

Д) изъ 245-ти мелодій *4-го гласа*:
на *нижнемъ sol* — 4; на *si* и на *do* — по одной; на *re* — 122; и на *mi* — 117;

---

*) »Господи воззвахъ« и »Да исправится«.
**) »Отъ преславнаго чудесе«.
***) »Господи воззвахъ«, и »Да исправится«.

Сравнительная таблица окончательныхъ нотъ въ каждомъ гласѣ.

Гласы:	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.
Гл. А.	10.	—	17.	—	—	—	1.	48.	—	15.	113.	13.	—	—	4.	—	—	—	—	—	—
Гл. Б.	—	—	—	—	—	—	—	—	2.	11.	30.	15.	—	—	2.	25.	103.	17.	—	16.	—
Гл. Г.	—	—	—	—	—	—	—	—	5.	—	—	—	1.	75.	27.	—	2.	2.	—	10.	1.
Гл. Д.	4.	—	—	—	—	1.	1.	—	—	20.	71.	31.	—	110.	7.	—	—	—	—	—	—
Гл. Е.	1.	—	—	—	—	—	—	82.	27.	6.	17.	2.	—	—	4.	—	—	2.	4.	—	—
Гл. Ѕ.	—	—	—	—	—	1.	1.	—	—	51.	101.	37.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Гл. З.	—	—	—	—	—	1.	1.	76.	21.	—	3.	14.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Гл. И.	—	—	—	—	—	1.	3.	25.	13.	17.	132.	27.	—	—	—	—	—	—	—	—	—

є҃) изъ 145-ти мелодій *5-го гласа:*

на *нижнемъ sol* — 1; на *do* — 109; на *re* — 25; на *mi* — 4; на *fa* — 2; и на *верхнемъ sol* — 4;

ѕ҃) изъ 191-й мелодій *6-го гласа:*

189 на *re*, 1 на *si* и 1 на *do*;

з҃) изъ 115-ти мелодій *7-го гласа:*

на *si* — 1; на *do* — 97; и на *re* — 17;

и наконецъ и҃) изъ 198-и мелодій *8-го гласа:*

1 на *si*; 38 на *do*; и 159 на *re*.

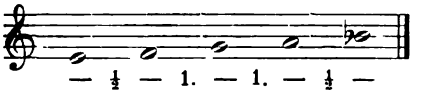
Во всѣхъ проявленіяхъ *бо́льшинство одинаковыхъ видовъ* всегда считается *нормальною* формою, а прочія — исключеніемъ. На этомъ основаніи мы въ правѣ предполагать, что въ каждомъ гласѣ то окончаніе должно считаться нормальнымъ, или *дѣйствительно гласовому ладу и характеру соотвѣтствующимъ*, которое оказывается въ большинствѣ мелодій сего гласа. Окончанія же, проявляющіяся въ остальныхъ мелодіяхъ того же гласа, должны считаться исключеніями изъ общаго правила, допускаемость или недопускаемость которыхъ, однакоже, можетъ и даже должна быть разъясняема научнымъ порядкомъ.

Вслѣдствіе того мы заключаемъ, что относительно мелодій знаменнаго нашего пѣнія *нормальными* окончаніями слѣдуетъ признавать:

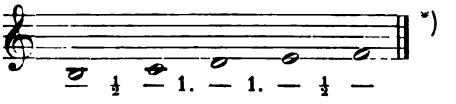
въ 1-мъ гласѣ — на нотѣ *re;*
во 2-мъ гласѣ — на нотѣ *fa*;
въ 3-мъ гласѣ — на нотѣ *mi;*
въ 5-мъ гласѣ — на нотѣ *do:*
въ 6-мъ гласѣ — на нотѣ *re;*
въ 7-мъ гласѣ — на нотѣ *do*;
и въ 8-мъ гласѣ — на нотѣ *re*.

Въ 4-мъ же гласѣ бо́льшинство случаевъ, въ которыхъ окончаніе мелодіи падаетъ на ноту *re*, противъ числа случаевъ, гдѣ мелодія оканчивается на нотѣ *mi*, весьма незначительна, — 122 противъ 117-ти. По этой причинѣ, нормальность мелодическаго окончанія гласа 4-го въ практикѣ знаменнаго пѣнія для насъ пока еще не достаточно выяснена.

Кстати долженъ я также предупредить читателя, что О. Разумовскій въ своемъ анализѣ принимаетъ мелодіи 3-го гласа какъ бы нотированными въ *Лидійской тональности,* т. е. въ области пентахорда:



а не въ *Гиполидійской* области, въ которой *Миксолидійскій* пентахордъ обнимаетъ звуки:



Хотя въ печатныхъ книгахъ мелодіи 3-го гласа и нотированы именно то въ послѣдней тональности, но такъ какъ мы уже знаемъ, что въ сущности не мѣстная высота звуковъ, а интервальныя ихъ отношенія въ звукорядѣ составляютъ характеристическую примѣту гласа, то конечно и нѣтъ тутъ никакого измѣненія относительно самой сути мелодій и нормальности ихъ окончаній. И тѣмъ болѣе я долженъ согласиться съ правильностію въ нотаціи О. Разумовскаго, что, по строгой теоріи древнихъ Византійскихъ пѣснетворцевъ (какъ было выяснено уже въ двухъ предъидущихъ отдѣлахъ), *трохъ***) *3-го гласа* всегда подлежалъ нотаціи по *лидійской* тональности. Для тѣхъ же читателей, однакоже, которымъ, по провычкѣ къ рутинной нотаціи, быть можетъ, трудно тотчасъ соображать дѣло, считаю неизлишнимъ прибавить слѣдующее:

По *обычной* нотаціи оказывается окончательнымъ звукомъ въ мелодіяхъ *3-го гласа,* изъ 123-хъ случаевъ:

нижнее sol — 4 раза; *si* — 103 раза; *do* — 4 раза, и *re* — 11 разъ, —

*) Равномѣрно Разумовскій въ своихъ таблицахъ принимаетъ также и мелодіи 5-го гласа нотированными на кварту выше.

**) *Трохъ гласа означаетъ пятинотную* группу, въ объемѣ которой преимущественно вращаются мелодіи этого гласа.

такъ что рѣшительное бо́льшинство мелодическихъ окончаній въ 3-мъ гласѣ, по этой нотаціи, падаетъ на ноту *si*.

Установивъ такимъ образомъ *нормальныя* окончанія гласовыхъ мелодій, какъ они проявляются въ практикѣ знаменнаго пѣнія, припомнимъ теперь тѣ гласовыя окончанія, какія выказались вслѣдствіе естественныхъ гармоническихъ законовъ.*)

По таковымъ теоретическимъ выводамъ мы нашли, что окончательными звуками должны являться: въ мелодіяхъ *Фригійскаго, Лидійскаго, Миксолидійскаго, Дорійскаго, Гѵпофригійскаго, Гѵпомиксолидійскаго* и *Гѵподорійскаго* ладовъ — *Прославваномена* соотвѣтственнаго пентахорда, — а въ мелодіяхъ *Гѵполидійскаго* лада — *Гѵпата.***)

Съ другой же стороны разборъ такъ называемаго »*троха гласовъ*«***) выяснилъ намъ, что *по областямъ и по строю пентахордовъ* соотвѣтствуютъ:

Фригійскій ладъ	гласу 1-му;
Лидійскій ладъ	гласу 2-му;
Миксолидійскій ладъ	гласу 3-му;
Дорійскій ладъ	гласу 4-му;
Гѵпофригійскій ладъ	гласу 5-му;
Гѵполидійскій ладъ	гласу 6-му;
Гѵпомиксолидійскій ладъ	гласу 7-му;
и Гѵподорійскій ладъ	гласу 8-му;

Далѣе тотъ же разборъ насъ научилъ, что Византійскіе пѣснотворцы для нотаціи своихъ мелодій употребляли преимущественно *двѣ* только *тональныя гаммы*, а именно:

Лидійскую — (по нынѣшнему: гамма съ *si*?),

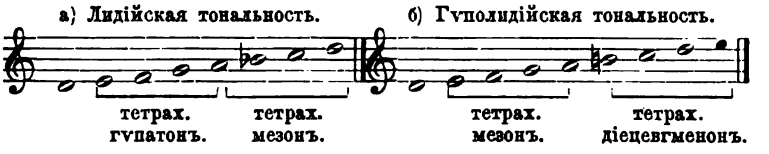
и *Гѵполидійскую* — (по нынѣшнему: гамма съ *si*♮). †)

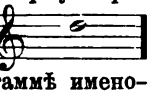
Но вмѣстѣ съ тѣмъ дидаскалы восточнаго осмогласія весьма строго придерживались той звуковой области, которую они называли *средней голосовой областію*, и которая по абсолютной

---

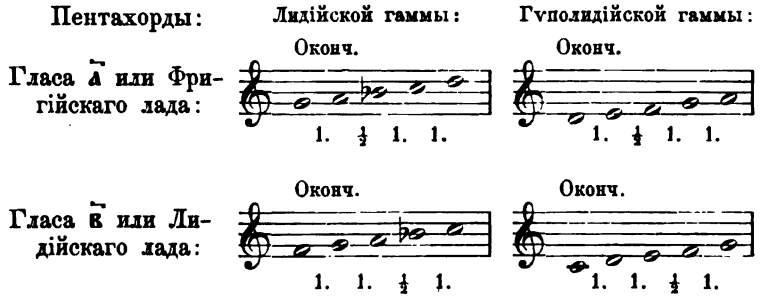
*) См. Отдѣлъ II. гл. 8. стр. 154.
**) См. Отдѣлъ I. гл. 9. стр. 103—110.
***) Тамъ же.
†) Въ этомъ отношеніи Византійская теорія совпадаетъ съ ученіемъ Римскихъ или Западныхъ музыкологовъ.

высотѣ своей равнялась объему или *нижней антифоніи* (октавы) *Лидійской* тональности, или *двухъ среднихъ тетрахордовъ Гѵполидійской* гаммы:



Наконецъ и эта область была точнѣе еще опредѣлена, а именно: Пентахорды гласовъ не должны были кверху переступать за *мезу Лидійской гаммы* т. е. за ноту  которая въ отношеніи своему къ *Гѵполидійской* гаммѣ именовалась также *Нетою сѵнемменонъ* послѣдней. Напротивъ же того дозволялось иногда, когда мелодіи преимущественно выказывали стремленіе къ *верхнимъ* звукомъ троха, переносить основный пентахордъ гласа изъ теоретически указанной области на *кварту внизъ,* но установивъ и тутъ извѣстный предѣлъ, а именно: дозволялось спускаться только до *ѵпаты Гѵполидійской* тональности, т. е. до ноты

На этомъ основаніи возможно было нотировать пентахорды 1-го, 2-го, 3-го и 5-го гласовъ, смотря по надобности (т. е. соображаясь съ объемомъ мелодіи), или въ *лидійской* или въ *ѵполидійской* тональности, какъ показываютъ слѣдующіе ряды:



Гласа г҃ или Миксолидійскаго лада:

Лидійской гаммы: Оконч. ½ 1. 1. ½

Гуполидійской гаммы: Оконч. ½ 1. 1. ½

Гласа є҃ или Гупофригійскаго лада:

Оконч. 1. 1. ½ 1.

Оконч. 1. 1. ½ 1.

За тѣмъ, какъ само по себѣ вытекаетъ изъ всего предъидущаго, въ практикѣ Византійскаго осмогласнаго пѣнія, главные пентахорды остальныхъ гласовъ могли являться только въ слѣдующихъ *трохахъ* или *областяхъ:*

Гласа д҃ или Дорійскаго лада:

Гуполидійской гаммы: Оконч. ½ 1. 1. 1.

Гласа ѕ҃ или Гуполидійскаго лада:

Гуполидійской гаммы: Оконч. 1. 1. 1. ½

Гласа з҃ или Гупомиксолидійскаго лада:

Гуполидійской гаммы: Оконч. ½ 1. 1. 1.

Гласа и҃ или Гуподорійскаго лада:

Лидійской гаммы: Оконч. 1. ½ 1. 1. ½

Слѣдовательно: въ 1-мъ, 2-мъ, 3-мъ и 5-мъ гласѣ мелодіи, сообразно съ тональностію, въ которой нотировались, допускались различныя окончанія, а именно:

въ гласѣ А: на *верхнемъ sol* или на *re;*

въ гласѣ В: на *fa* — или на *do* (ниже *fa*);

въ гласѣ Г — на *mi*, или на *si;*

въ гласѣ Є — на верхнемъ *sol*, или на *do*.

Мелодіи же прочихъ гласовъ допускались нотаціею въ одной только опредѣленной тональности, и потому имѣли также и *одно* только окончаніе, а именно:

въ гласѣ Д — на *mi;*

въ гласѣ Ѕ — на *верхнемъ sol* (на гѵпатѣ пентахорда);

въ гласѣ З — на *mi;*

и въ гласѣ И — на *re*.

Но изъ этихъ же результатовъ мы видимъ также, что тамъ, гдѣ нотація допускалась въ двоякихъ областяхъ, мѣстная разность какъ самихъ этихъ областей такъ, конечно, и окончательныхъ звуковъ единственно заключается въ томъ, что они другъ отъ друга отстоятъ на интервалъ кварты.*) За тѣмъ мы въ правѣ сдѣлать изъ этого выводъ, что, на этомъ основаніи, — весьма быть можетъ, — иные пѣвцы, ради голосоваго удобства, позволяли себѣ иногда, интонировать вообще какую нибудь гласовую мелодію *на кварту ниже ея теоретически установленной области*, а потомъ также и *нотировать ее въ пониженной области*. А такъ какъ не всѣ рутинно обученные пѣвцы вмѣстѣ съ тѣмъ и были свѣдущи въ теоріи и въ нотаціонномъ правописаніи настоящаго осмогласія, то болѣе чѣмъ только вѣроятно, что они, *при таковыхъ транспозиціяхъ часто не соблюдали въ требуемой точности истиннаго размѣра ступеней между звуками гласоваго троха или пентахорда.* **)

---

*) За исключеніемъ гласа Є или Гѵпофригійскаго лада, гдѣ между двумя окончаніями имѣется квинта, потому, что транспозиція является тутъ изъ *нижней* тональности въ *высшую;* а *обратное* перенесеніе кварты являетъ *квинту*.

**) И въ Западномъ также Церковномъ пѣніи являлись тѣже непра-

Приступимъ же теперь къ сличенію нормальныхъ окончательныхъ звуковъ въ гласовыхъ мелодіяхъ, какіе являются въ *практикѣ* съ тѣми, на какіе указываетъ *теорія*.

Разборъ практичныхъ мелодій знаменнаго пѣнія показалъ намъ, что большинство мелодій оканчивается:

въ 1-мъ гласѣ на *re*. Теорія допускаетъ нотированіе этихъ мелодій также и въ *Гѵполидійской* тональности, и учитъ, что въ такомъ случаѣ окончательнымъ звукомъ долженъ быть нота *re*.

Во 2-мъ гласѣ большинство мелодій оканчивается на *fa*. Это же окончаніе установлено также и теоріею, при употребленіи основной нотаціи въ *Лидійской* тональности.

Во 3-мъ гласѣ большинство мелодій имѣетъ окончаніе на нижнемъ *si♮*.*) Теорія учитъ, что настоящій трохъ этого гласа долженъ быть заимствованъ изъ *лидійской* тональности, и что въ такомъ случаѣ окончаніе имѣетъ быть на *mi*; но *дозволяется* также нотація мелодій этого гласа въ *Гѵполидійской* тональности, и тогда окончаніемъ служитъ *нижнее si♮*.

Изъ практическихъ мелодій 4-*го гласа*, 122 оканчиваются на *re*, а 117 на *mi*. Теорія же выводитъ, что мелодіи этого гласа нотируются всегда въ *Гѵполидійской* тональности съ окончаніемъ на *mi*. А потому, въ виду имѣющагося почти равенства между количествомъ мелодій оканчивающихся на *re* и количествомъ мелодій оканчивающихся на *mi*, мы въ правѣ считать послѣднее окончаніе за нормальное.

Въ практикѣ большинство мелодій 5-*го гласа*, по нотаціи О. Разумовскаго, оканчивается на *do*, что согласно съ показаніемъ теоріи, коль скоро мы трохъ этого гласа изобразимъ фригійскимъ тетрахордомъ отъ *re* кверху, съ прибавленіемъ снизу еще цѣлаго (или діацевктическаго) тона, т. е. *Гѵпофригійскимъ трохомъ Гѵполидійской тональности*.

Практическія же окончанія въ мелодіяхъ *6-го и 7-го гласовъ* никакъ не сходятся съ теоріею; ибо въ практикѣ нормальными

вильные транспозиціи, въ чемъ Гвидонъ Аретинскій рѣзко порицаетъ пѣвцовъ »невѣжъ«. (*Gerberti:* »Scriptores de musica sacra. T. I. p. 34.)

*) А по нотаціи О. Разумовскаго на *mi*.

окончаніями (по бо́льшинству) выказываются въ *6-мъ гласѣ*, нота *re*, а *въ 7-мъ гласѣ* нота *do*, межъ тѣмъ, какъ теорія требуетъ окончаній: для 6-го гласа на *верхнемъ sol;* а для 7-го гласа на *mi*, при чемъ это *mi* должно являться *въ качествѣ октавы отъ верхней доминанты лада*, для отличія троха *Гѵпомиксолидійскаго* лада отъ троха *Дорійскаго* лада (или 4-го гласа).

За то опять нормальное окончаніе мелодій 8-*го гласа* какъ практикою такъ и теоріею согласно установлено на нотѣ *re*.

И такъ мы видимъ, что относительно мелодическихъ окончаній практика оказывается вполнѣ согласною съ теорію на счетъ *шести* гласовъ изъ *восьми*, и только не сходится будто съ нею въ окончательныхъ звукахъ 6-го и 7-го гласа.

Гласовыя примѣты, однакоже, какъ мы знаемъ, заключаются не въ однихъ только окончаніяхъ, но также еще и въ *господствующихъ* звукахъ. А потому прежде нежели приступить къ разбору вопроса: на самомъ-ли дѣлѣ существуетъ упомянутое выше несогласіе практики съ теоріей или не скрываются ли тутъ какія нибудь не разъясненныя еще обстоятельства? —

полагаю полезнымъ сличить практическіе выводы съ теоретическими результатами относительно установленія *господствующихъ звуковъ* во всѣхъ восьми гласахъ.

О. Разумовскій, на основаніи практическихъ мелодій, говоритъ,*) что господствующими звуками служатъ:

въ 1-мъ гласѣ — нота *mi;*
во 2-мъ гласѣ — нота *sol* (высшее);
въ 3-мъ гласѣ — въ большинствѣ случаевъ *sol* (высшее). (слѣдовательно при нотированіи квартою ниже. — нота *re*);
въ 4-мъ гласѣ — нота *fa;*
въ 5-мъ гласѣ — нота *sol* (высшее);
въ 6-мъ гласѣ — какъ въ 5-мъ гласѣ греческаго роспѣва, т. е. нота *re;*

*) См. Церковное пѣніе въ Россіи. Стр. 122, 125, 129, 132, 134, 137 и 118, 139 и 142.

въ 7-мъ гласѣ — нота *mi;*

а въ 8-мъ гласѣ — нота *re*, а изрѣдка нота *sol* (высшее) или нота *fa*.

На основаніи же теоретическаго разбора въ 8-ой главѣ отдѣла II сего трактата, мы нашли, что господствующими звуками должны быть, соотвѣтственно каждому ладу:

въ 1-мъ гласѣ: *Прославваномена* и *Гѵпата троха*;

во 2-мъ гласѣ: *Прославваномена* и *Гѵпата;*

въ 3-мъ гласѣ: *Парѵпата* и *Лиханосъ;*

въ 4-мъ гласѣ: *Прославваномена* и *Гѵпата;*

въ 5-мъ гласѣ: *Лиханосъ* и *меза;*

въ 6-мъ гласѣ: *Гѵпата* и *Парѵпата;*

въ 7-мъ гласѣ: *Прославваномена* (въ *двухъ* интервальныхъ значеніяхъ, т. е. какъ 5 тоники и какъ 8 верхней доминанты);

и въ 8-мъ гласѣ *Прославваномена* и *Парѵпата*, а вмѣсто первой также и *Лиханосъ*.

Когда же мы означенные ступени примѣнимъ къ тѣмъ областямъ и нотаціямъ, которыхъ придерживается О. Разумовскій, въ согласіи съ практикою, тогда для гласовыхъ мелодій господствующими звуками оказываются:

въ 1-мъ гласѣ — кромѣ окончательной ноты *re*, еще нота *mi;*

во 2-мъ гласѣ — кромѣ окончательной ноты *fa*, еще высшее *sol;*

въ 3-мъ гласѣ — (соотвѣтственно нотаціи въ Лидійской тональности) ноты *верхнее sol*, и *верхнее la*, или нотаціи квартою ниже ноты *re* и *mi;*

въ 4-мъ гласѣ — кромѣ окончательной ноты *mi*, еще нота *fa;*

въ 5-мъ гласѣ — кромѣ мезы, т. е. *верхняго sol*, еще нота *fa;*

въ 6-мъ гласѣ — кромѣ окончательной ноты *re*, еще нота *mi* (когда примемъ *do* за прославваномену лада);

въ 7-мъ гласѣ — нота *mi* (по троху взятаго изъ Гѵполидійской тональности);

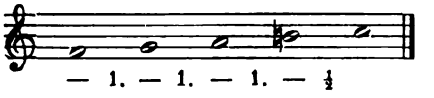
и въ 8-мъ гласѣ — кромѣ окончательной ноты *re*, (или вмѣсто нея: *верхнее sol*), еще нота *fa*.

Что, ради яснаго опредѣленія *гармоническаго склада* гласовыхъ мелодій, я, не только *теоретически отъискивалъ, но практически также и находилъ дѣйствительно въ каждомъ гласѣ кромѣ 7-го по два господствующихъ звука*, не можетъ, и не должно считаться противорѣчіемъ съ выводами О. Разумовскаго, потому что опредѣленные многоуважаемымъ предшественникомъ моимъ, господствующіе звуки оказываются всѣ въ числѣ и мною найденныхъ, на основаніи научнаго разбора гармоническихъ отношеній.

Даже относительно 6-го и 7-го гласа, въ окончаніяхъ которыхъ было какъ бы противорѣчіе между практикою и теоріею, оказывается согласное опредѣленіе *господствующихъ* звуковъ. Правда, впрочемъ, что касательно 6-го гласа мы теперь сдѣлали уступку и соображались съ тѣмъ пентахордомъ, который указанъ въ книгѣ О. Равумовскаго на основаніи существующей практики знаменнаго пѣнія, гдѣ сказано: »*гласъ шестой* по своей области . . . совершенно тоже, что̀ *пятый гласъ греческаго* (т. е. неогреческаго) *роспѣва*«. А относительно сего послѣдняго значится: »*Первый и пятый* гласы греческаго роспѣва имѣютъ своею областію *пентахордъ: do, re, mi, fa, sol*. Слѣдовательно въ этомъ пентахордѣ *Прославаноменою* считается нота *do*, *Гѵпатою* — нота *re*, а *Парѵпатою* нота *mi*. По византійской же теоріи, на основаніи которой мы выше опредѣлили *окончательные* звуки, гласъ шестой берется изъ *Гѵполидійской* тональности и область его заключается въ пентахордѣ: *fa*, *sol*, *la*, *si*♮, *do*, т. е. *четырмя ступенями выше* противъ области, въ которой нотированы мелодіи рутинною практикою. Если согласимся на переносъ теоретически опредѣленной области *квартою ниже*, тогда окончательнымъ звукомъ, т. е. *гѵпатою* лада дѣйствительно окажется нота *re*, а слѣдовательно и не будетъ никакого противорѣчія практикѣ со стороны теоріи. Но является тутъ вопросъ: допускаемъ

ли таковой переносъ теоретически опредѣленной области на кварту ниже? Отвѣтъ послѣдуетъ *двоякій:* допускаемъ — если мы не стѣснимся выборомъ подходящей *тональности,* потому что характеристическая суть гласа состоитъ не въ абсолютной мѣстной высотѣ звуковъ, а въ предписанныхъ интервальныхъ отношеніяхъ между звуками, входящими въ составъ гласа. Недопускаемъ же таковой переносъ, если мы будемъ придерживаться древняго канона осмогласія во всей строгости, т. е. не употреблять для нотаціи никакихъ иныхъ тональностей кромѣ *Лидійской* и *Гѵполидійской.* Ибо — ладъ, на которомъ основывается гласъ 6-ой, долженъ быть ладомъ *гѵполидійскимъ,* — и вотъ доказательство тому.

Признано всѣми безспорно и искони, что *столповое* или *знаменное* пѣніе нашей церкви зиждется на *осмогласіи.* Такъ мыслимо ли, чтобы въ *систему осмогласія,* — основную идею которой составляетъ именно-то точное установленіе *восьми характеристически-различныхъ звукорядовъ,* — былъ принятъ *одинъ и тотъ же пентахордъ* за основаніе *двухъ отдѣльныхъ гласовъ?* Мислимо ли равномѣрно, что, при введеніи на Руси *осмогласнаго* пѣнія, для *семи* гласовъ были бы сохранены свойственные имъ основные, межъ собою различные, пентахорды, а для *одного* гласа, — именно-то для шестаго, — было бы сдѣлано исключеніе, такъ что въ знаменномъ пѣніи и вовсе не достовало бы одного изъ основныхъ пентахордовъ осмогласнаго пѣнія, а именно-то: пентахорда *Гѵполидійскаго,* состоящаго изъ слѣдующихъ ступеней:



Мы нашли, что изъ практически разпѣваемыхъ гласовъ оказались *вполнѣ согласными:*

1-й гласъ — съ 1-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е. съ *фригійскимъ* ладомъ;

2-й гласъ — съ 2-мѣ же гласомъ теоретическимъ, т. е. съ *лидійскимъ* ладомъ;

3-й гласъ — съ 3-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е. съ *Миксолидійскимъ* ладомъ;

4-й гласъ — съ 4-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е. съ *дорійскимъ* ладомъ;

5-й гласъ — съ 5-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е. съ *гѵпофрѵгійскимъ* ладомъ;

и 8-й гласъ — съ 8-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е. съ *гѵподорійскимъ* ладомъ.

Слѣдовательно ясно, что для дополненія дѣйствительнаго осмогласія, трохи двухъ остальныхъ еще гласовъ должны содержать въ себѣ пентахорды двухъ остальныхъ еще ладовъ, т. е. пентахорды *гѵполидійскаго* и *гѵпомиксолидійскаго* ладовъ.

А такъ какъ мы изъ *теоріи* знаемъ, что 5-й, 6-й, 7-й и 8-й гласы должны по тетрахордамъ и по названіямъ соотвѣтствовать въ томъ же порядкѣ 1-му, 2-му, 3-му и 4-му гласу; и такъ какъ мы въ практикѣ видимъ, что дѣйствительно 1-му гласу или *фрѵгійскому* ладу соотвѣтствуетъ 5-й гласъ въ качествѣ и съ примѣтами *гѵпофрѵгійскаго* лада, — а 4-му гласу или *дорійскому* ладу соотвѣтствуетъ 8-й гласъ въ качествѣ и съ примѣтами *гѵподорійскаго* лада, —

то мы въ правѣ заключить изъ этихъ фактовъ, что *2-му гласу* или *лидійскому* ладу *долженъ* соотвѣтствовать *6-й гласъ въ качествѣ и съ примѣтами гѵполидійскаго лада* — а *3-му гласу* или *миксолидійскому ладу — гласъ 7-ой въ качествѣ и съ примѣтами гѵпомиксолидійскаго лада.*

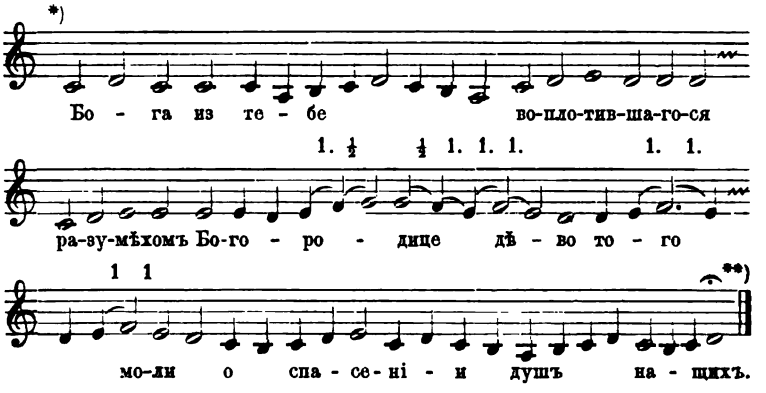
Слѣдовательно Пентахордъ, изображаемый въ *Гѵполидійской* тональности звуками: *fa*, *sol*, *la*, *si♮*, *do*, долженъ служить *непремѣннымъ образцомъ для троха 6-го гласа.*

Если же мы пожелаемъ переносить этотъ трохъ въ другую *тональность*, то ясно, что это можетъ быть допускаемо единственно подъ условіемъ *точнѣйшаго соблюденія всѣхъ поступенныхъ интервальныхъ отношеній.* И такъ спустимся изъ троха: *fa—sol—la—si♮—do*, на *кварту внизъ*, съ соблюденіемъ ступеней предписанныхъ ладомъ.

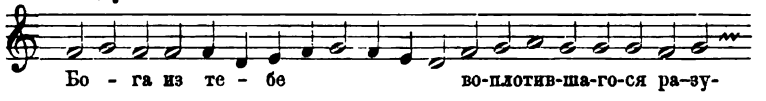
— 1 т. — 1 т. — 1 т. — ½ т. Мы получимъ рядъ:

Но, такъ какъ нота *fa*♯ указываетъ на принадлежность этого звукоряда къ такъ называвшейся у древнихъ эллиновъ: *Гперіастійской* тональности, *исключенной изъ употребленія для нотаціи церковныхъ мелодій*, то таковой переносъ троха 6-го гласа на кварту ниже *недопускаемъ*, и всѣ мелодіи этого гласа должны быть изображены въ *Гполидійской* тональности, т. е. звуками пентахорда: *fa—sol—la—si*♮*—do*. Слѣдовательно существующее нотированіе мелодій 6-го гласа *ошибочно*, и всѣ эти мелодіи должны быть перенесены на *четыре ступени выше* съ сохраненіемъ однакоже той же *Гполидійской* тональности, съ нотою *si*♮, а *не si*♭. Напр.

вмѣсто:

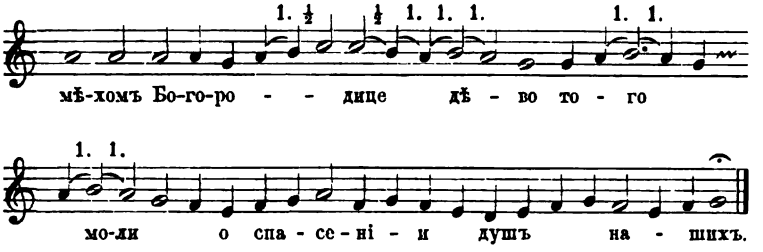


слѣдуетъ писать и пѣть такъ:

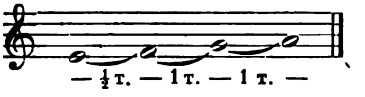


*) Нотнолин. Октоихъ 1865 года. Листъ чг на обор. Въ субботу оутра бгородиченъ. гласъ ѕ.

**) Требующіяся по правилу между *Парѵпатою* и *Лиханосъ*, а также между *Лиханосъ* и *Мезою* ступенныя отношенія отмѣчены сверху, изъ чего и видно, въ чемъ состоятъ погрѣшности этого нотированія.



Что же касается преимущественнаго въ практикѣ окончанія мелодій *гласа 7-го* на нотѣ *do*, то его нельзя истолковать ошибочнымъ только переносомъ троха въ неподходящую тональность: ибо отъ подобнаго обратнаго переноса, все равно вверхъ ли, внизъ ли, на кварту все таки не получимъ троха Гѵпомиксолидійскаго лада, ни въ одной изъ допускаемыхъ для нотаціи двухъ извѣстныхъ тональностей. Къ тому же въ *практикѣ* не только выказывается господствующимъ звукомъ таже самая нота *mi*, которая по разсчету *теоріи* именно-то и *должна* выказываться таковымъ звукомъ въ мелодіяхъ гласа 7-го; но весьма многія изъ мелодій этого гласа (около половины ихъ) доходятъ до верхняго *la*. Такимъ образомъ обрѣтается — кверху отъ господствующаго *mi* — *дорійскій* тетрахордъ:



который служитъ *основою самому троху Гѵпомиксолидійскаго* лада.

Изъ всего этого мы заключаемъ, что, хотя складъ мелодій гласа 7-го и долженъ считаться основаннымъ на Гѵпомиксолидійскомъ ладѣ Гѵполидійской тональности — (по какой причинѣ нота *mi*, т. е. Прославваномена этого лада и является въ этихъ мелодіяхъ *абсолютно* господствующимъ звукомъ), — но нормальное *окончаніе* этихъ мелодій въ *практикѣ*, по какому нибудь — *либо мелодическому, либо гармоническому — поводу* перенесено съ *Прославваномены* лада на звукъ, лежащій *на дитонъ* (на большую терцію) *ниже ея*. Частный же разборъ

этого повода къ измѣненію естественнаго, по гармоническимъ началамъ, окончанія, возможенъ только при разборѣ вообще теоретической *допускаемости* встрѣчаемыхъ въ практикѣ знаменнаго пѣнія, подобныхъ измѣненій, чѣмъ и станемъ мы заниматься въ послѣдующей главѣ.

3. Допускаемость и гармоническое значеніе исключительныхъ окончаній въ гласовыхъ мелодіяхъ столповаго пѣнія.

Въ главѣ 10-ой перваго уже отдѣла сей книги*) доказалъ я, что древняя теорія эллинскихъ еще музыкологовъ не возбраняла *выводить фигуры мелодіи* (τὰ τοῦ μέλους σχήματα) *также и выше или ниже предѣла основной области гласа*, при соблюденіи, конечно, какъ *строя самого лада, свойственнаго гласу*, такъ и *вообще естественныхъ голосовыхъ средствъ*. Другими словами: что дозволялось *расширеніе мелодической области*, какъ *безъ всякаго измѣненія основнаго лада*, такъ и *съ измѣненіемъ не только лада, но и тональности*, т. е. съ переходомъ не только въ *другой октахордный строй* (μεταβολὴ κατὰ σύστημα), но и въ *другую тональную или транспозиціонную гамму* (μεταβολὴ κατὰ τόνον).

Тамъ же указано было на трактаты Византійскихъ теоретиковъ о пѣснетвореніи уже по осмогласію, гдѣ довольно подробно говорится объ *уклоненіяхъ или перемѣнахъ* (эналлагахъ, параллагахъ, гѵпаллагахъ и варіянтахъ) теоретически допускаемыхъ въ гласовыхъ мелодіяхъ.

Врѵенній различаетъ *простое перехожденіе* (метаволу) *въ другой октавный видъ или ладъ* той же тональности отъ *совершеннаго извращенія* вида (отъ парафѳоры), уразумѣвая, дожно быть, подъ послѣднимъ словомъ измѣненіе *тональности*.**)

Изъ »*Святоградца*« мы узнали,***) что изъ четырехъ *главныхъ* (κυρίοι) гласовъ возникли четыре *побочныхъ* въ той же

*) См. стр. 111. и далѣе.
**) Отд. I. стр. 121-я и далѣе.
***) Отд. I. стр. 117-я и далѣе.

тональности, а изъ четырехъ побочныхъ четыре *среднихъ* гласа; изъ среднихъ же опять *варіянты* т. е. *фѳоры*. »Варіянтами же (говоритъ авторъ) названы были, потому что *начинаются отъ особыхъ гласовъ, а ихъ установленія и довершенія оканчиваются на звукахъ другихъ гласовъ*«, т. е. оканчиваются на такихъ звукахъ, на которыхъ теоретически должны оканчиваться мелодіи *другихъ*, а *не первовспѣтыхъ* гласовъ.

Подобное же объясненіе встрѣчается въ трактатѣ *Мануила Хрѵсафа.* *)

»Варіянта есть, когда противъ ожиданія измѣняютъ звукорядъ пѣваемаго гласа, да учиняютъ другой звукорядъ и *чрезъ Олигонъ частное уклоненіе* (эналлагу) *изъ пѣваемаго гласа въ другой*«.

Словомъ же »Олигонъ« **) обозначается въ греческой музыкальной теоріи наименьшая звуковая разность, или (какъ было объяснено въ 1-ой главѣ перваго отдѣла сей книги) *Гѵпероха* между большимъ и малымъ тономъ. ***)

Отчего же является эта разность олигона въ одной и той же тональной гаммѣ, объяснено въ главѣ 9-ой втораго отдѣла сей книги, гдѣ выведены акустическія отношенія или раціи звуковъ по разсчету какъ *мажорнаго*, такъ и *минорнаго* строя въ одной и той же *общей тональности*.

Соображаясь съ этими данными, мы заключаемъ

во 1-хъ) что *вообще* въ мелодіяхъ древняго осмогласнаго пѣнія дозволялись также и окончанія, уклоняющіяся отъ основно установленнаго, по строгому теоретическому разсчету, каталексиса;

и во 2-хъ) что, на основаніи этого вывода, тѣ окончанія въ иныхъ практическихъ мелодіяхъ разныхъ гласовъ нашего столповаго пѣнія, которыя оказываются несогласными съ теоретическими каталексисами, въ сущности ничтò иное, какъ только подобныя либо расширенія гласовыхъ областей, безъ измѣненія основнаго лада, т. е. *ѵпаллаги*, либо »учиненія другихъ зву-

*) Отд. I. стр. 123-ю и далѣе.
**) См. Отд. I. стр. 13.
***) Рація Олигона = $\frac{81}{80}$.

корядовъ« и »частныя уклоненія чрезъ олигонъ изъ пѣваемаго гласа въ другой«, т. е. *параллаги* и *фѳоры*.

Очень понятно, что для того, дабы опредѣлить какое изъ исключительныхъ окончаній оказывается простою гѵпаллагою, и какое должно считаться параллагою либо фѳорою, слѣдуетъ соображаться съ оборотомъ всей окончательной фразы. А именно, если исключительное окончаніе принадлежитъ къ разряду »уклоненій чрезъ олигонъ« т. е. фѳоръ, или къ »учиненіямъ другихъ звукорядовъ« т. е. къ параллагамъ, тогда это должно выказываться въ самомъ оборотѣ каталексиса, а именно:

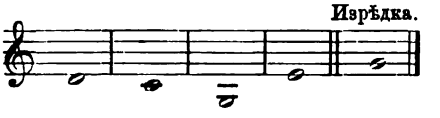
окончательныя ноты мелодіи должны соотвѣтствовать теоретическому каталексису предполагаемаго новаго лада.

Простою же *гѵпаллагою*, или — (буде мелодія объемомъ и окончаніемъ передвинута къ верху) — *эналлагою* можетъ являться всякое исключительное окончаніе. Иногда бываютъ даже окончательныя фразы, которыя, несмотря на то, что соотвѣтствуютъ требованіямъ параллагъ или фѳоръ, естественнѣе принимать въ смыслѣ простыхъ гѵпаллагъ или эналлагъ.

На основаніи этихъ данныхъ, добитыхъ изъ теоріи древняго Византійскаго пѣснесложенія, мы въ правѣ заключить, что встрѣчаемыя въ знаменномъ нашемъ пѣніи, исключительныя окончанія должны быть принимаемы въ смыслѣ нижеслѣдующихъ толкованій.*)

1) *Окончанія гласа* $\overset{\leftarrow}{\text{а}}$.

Въ этомъ гласѣ, по принятой нотаціи являются слѣдующія ноты окончательными.**)



*) Въ сборникѣ »Праздники нотнаго пѣнія« имѣются нѣкоторыя мелодіи, въ которыхъ является нота *нижнее si♭*. Эти мелодіи принадлежатъ къ *пятому, шестому* и *восьмому гласамъ*. Въ далѣе послѣдующемъ прибавленіи къ этой главѣ, гдѣ доказывается погрѣшность таковой нотаціи, всѣ эти мелодіи поименно исчислены.

**) Окончанія, какъ тутъ такъ и далѣе, выведены по порядку количественнаго большинства случаевъ.

Нота *re* служитъ нормальнымъ окончаніемъ.

Нота *do* оказывается *гипаллагическимъ* переходомъ во *второй гласъ* или въ *Лидійскій* ладъ той же *Гиполидійской тональности*, т. е. переходъ *безъ уклоненія чрезъ олигонъ*, такъ какъ нота *do* является *октавою отъ тоники лада* (*do*), а потому и нота *re* *не теряетъ первобытнаго своего гармоническаго значенія*. т. е. не перестаетъ быть представительницею *квинты отъ верхней доминанты* (*sol*), каковое значеніе вѣдь составляетъ характеристику Прославианомены или окончательнаго звука въ трохѣ Фригійскаго лада или гласа перваго.

Нота *sol* есть характеристическое окончаніе *Гипофригійскаго лада* или *гласа пятаго*, т. е. *побочнаго гласа отъ главнаго перваго*. Слѣдовательно *нижнее sol* указываетъ на *гипаллагу* или на *простое расширеніе мелодіи до пятой ступени внизъ*. *Верхнее же sol*, напротивъ, является, когда мелодія оказывается расширенною *кверху*, такъ что и въ этомъ также случаѣ мы должны это окончаніе признавать за переходъ въ побочный только ладъ.

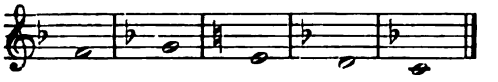
Окончаніе, наконецъ, на нотѣ *mi*, есть переходъ либо въ *Дорійскій* либо въ *Миксолидійскій ладъ* т. е. или въ *четвертый* или въ *третій гласъ*. Тутъ встрѣчаемъ мы одинъ изъ тѣхъ гармоническихъ измѣненій строя или *фѳоръ*, которыя акустически разъяснены во 2-мъ отдѣлѣ сей книги.*) И дѣйствительно нота *re*, тѣряя первобытное свое, выше упомянутое гармоническое значеніе, представляетъ въ *окончательной* фразѣ *октаву нижней доминанты отъ новой же тоники* (*la*), т. е. звукъ на *олигонъ* или *коммать***) **ниже** *звука*, означаемаго той же нотою *re* въ *начальной* фразѣ той же мелодіи.

2) *Окончанія гласа* ѿ.

Въ мелодіяхъ втораго гласа окончательными нотами являются слѣдующія:

---

*) См. стр. 164 и далѣе.
**) т. е. на рацію $\frac{81}{80}$.



Нормально оканчиваются мелодіи этого гласа на *fa*, т. е. на *октавѣ отъ тоники*, или на *Прославваномень Пентахорда*.

Нота *sol* (верхнее) есть *секунда отъ тоники* или *квинта отъ верхней доминанты* того же *fa-мажорнаго строя*. Слѣдовательно тутъ является каталексисъ *Фрилійскаго* лада въ той же *Лидійской тональности*, или *зналлага изъ гласа* ѿ *въ гласъ* ѧ.

Окончаніе на *do* указываетъ на ѳеору отъ параллагъ т. е. на *передвиженіе звукоряда* чрезъ три ступени внизъ съ одновременною перемѣною *тональности*. Это есть *метавола по тону* (по высотѣ или области звуковой) *безъ метаволы по системѣ*, такъ какъ является переходъ изъ Лидійскаго лада или изъ *гласа* ѿ *Лидійской* тональности въ Лидійскій же ладъ или въ *гласъ* ѿ *Гѵполидійской* тональности, т. е. по нынѣшнему выраженію: переходъ изъ мажорнаго лада *Тоники* въ мажорный же ладъ *верхней Доминанты*. Звукъ *re* подвергается тутъ *парафѳорѣ* (акустическому измѣненію), *возвышаясь на олионъ*.

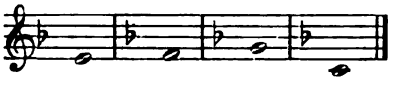
Расширеніемъ *Лидійскаго* троха на *дитонъ внизъ* отъ Прославваномены *fa*, достигается трохъ *средняго гласа* отъ *главнаго втораго*, или *ѵпаллага въ гласъ* ѿ. Этотъ переходъ по нынѣ еще весьма обычный, и извѣстенъ подъ названіемъ: перехода въ *нижне-параллельный ладъ*; напр. тутъ изъ *fa-мажорнаго въ re-минорный ладъ*.

Когда же мелодія втораго гласа оканчивается на нотѣ *mi* то звукъ этотъ гармонически можетъ означать: или *большую терцію отъ do* (т. е. *отъ верхней доминанты* основнаго лада); или *квинту отъ la* (т. е. отъ *верхней медіанты* основнаго лада); или же наконецъ: *октаву отъ mi* (въ качествѣ *верхней доминанты отъ la*). — Древняя музыкальная теорія, однакоже, — какъ эллинская такъ и византійская, не допускали каталексиса на *терціи*. А потому видимо означеннаго рода окончанія въ мелодіяхъ втораго гласа могутъ быть переходами въ *ладъ верхней медіанты* отъ основной тоники *fa*, т. е. въ ладъ

la-минорѣ, слѣдовательно нота *mi* оказывается окончаніемъ или съ характеромъ *Дорійскаго лада* т. е. *гласа* Д̆, или съ теоретическимъ характеромъ *гипомиксолидійскаго лада,* т. е. *гласа* З̆.*)

3) *Окончанія гласа* Г̆,

бываютъ на слѣдующихъ нотахъ:**)



Первое окончаніе признано было нормальнымъ. Остальныя возраждаются отъ *гипполагъ и эналлагъ,* а именно:

переходы въ *лидійскій* ладъ или *гласъ* К̆, съ окончаніемъ на *fa,*

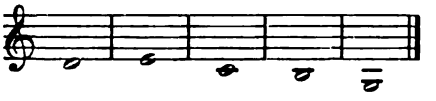
въ *фригійскій* ладъ или *гласъ* Ӑ, — на *sol,*

и въ *гипофригійскій* ладъ или *гласъ* Ӗ, — на *do.*

Всѣ три окончанія выказываютъ *метаволу по системѣ,* съ *параеторою* (олигонною) на нотѣ *sol.*

4) *Окончанія гласа* Д̆,

являются на нотахъ:

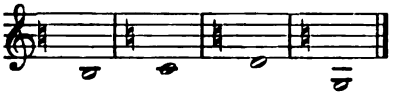


Ноты *do* и *si* указываютъ на гипаллаги, — *do* въ *лидійскій ладъ, гласъ* К̆, а *si* въ *миксолидійскій ладъ,* гласъ Г̆. Первый изъ этихъ переходовъ соединенъ съ *парафеорою* (извращеніемъ) на нотѣ *re,* т. е. съ *возвышеніемъ первобытнаго звука на олигонъ* ($\frac{81}{80}$); такъ какъ мѣсто *октавы отъ нижней доми-*

---

*) Т. е. сопровождая звукъ *mi* его же *мажорнымъ* трезвучіемъ, въ качествѣ аккорда *верхней доминанты* отъ звука *la.*

**) По болѣе правильной нотаціи О. Разумовскаго, вмѣсто нотаціи:



нанты (*re*) *прежней тоники* (*la*) занимаетъ *квинта* (*re*) отъ *верхней доминанты* (*sol*) *новой тоники* (*do*).

А такъ какъ таковое окончаніе служитъ нормальнымъ, характеристическимъ каталексисомъ *гласа* З҃, то очевидно, что та мелодія, въ которой является это окончаніе на *do**) должна причесться къ гласу З҃, а не къ гласу Д҃, и слѣдовательно отмѣчена послѣднимъ только либо по небрежности, либо по невѣжеству копіиста.

Подобная же причина оказывается въ проявленіи надписи: »*гласъ* Д҃« надъ многими мелодіями съ окончаніемъ на *re*, такъ какъ *обороты* ихъ, а что̀ еще важнѣе: *господствующіе звуки*, явно указываютъ на то, что мелодіи эти *прямо задуманы* были въ *гѵподорійскомъ ладѣ*, т. е. на *гласъ* Н҃, а *не на гласъ* Д҃. Наибольшее число этихъ мелодій указываетъ на фактъ перепутанія гласовъ еще и *самымъ починомъ* своимъ на нотахъ: или *fa*, или *sol*, или *re*, т. е. починомъ болѣе свойственнымъ *Гѵподорійскому*, чѣмъ Дорійскому ладу. Въ тѣхъ же мелодіяхъ гласа Д҃, гдѣ таковыхъ примѣтъ не оказывается, каталексисъ на *re* долженъ считаться *параллаическимъ* уклоненіемъ, т. е. переходомъ изъ лада Дорійскаго въ ладъ гѵподорійскій, помощію измѣненія тональности *Гѵполидійской* (съ *si*♮) на тональность *лидійскую* (съ *si*♭).**)

Что же наконецъ касается весьма незначительнаго числа мелодій съ надписью же »*гласъ* Д҃«, оканчивающихся на нотѣ *нижняго sol*, то онѣ явно должны быть отнесены къ *гласу* Н҃, и представляютъ съ своемъ окончательномъ каталексисѣ гѵпаллагу *въ побочный гласъ главнаго гласа* Н҃, съ *парафѳорою* на

---

*) См. стр. 184.

**) Въ нѣкоторыхъ мелодіяхъ является нота *si*♭ (верхнее). См. »Праздники нотнаго пѣнія«, на листахъ: НВ »Веселися Іерусалиме«; ѾГ на обор. »Днесь священная мати«; РЛФ на обор. въ стихирѣ »Прежде Креста твоего« стихъ: »Гора яже иногда мрачна«; и РѾS на обор. »Егда изшла еси«. Также въ мелодіи съ окончаніемъ на *sol* (нижнее): листъ Л »Во святыхъ святая«.

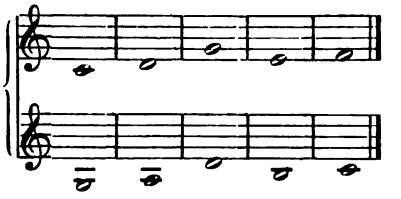
звукѣ *re;* т. е. оканчиваются съ характеромъ лада *Гѵполидійскаго* или *гласа* ѕ҃ въ гѵполидійской тональности*). А что и гласъ и҃, хотя онъ самъ есть побочный гласа д҃, можетъ имѣть свой побочный гласъ отъ параллагъ, такъ это подтверждается словами Святоградца: »За тѣмъ бываютъ отъ главныхъ главные, и *отъ побочныхъ побочные*«; — — — »И опять главные главныхъ и *побочные побочныхъ*«.*)

5) *Въ гласъ* є҃,

являются окончаніями различныхъ мелодій слѣдующія ноты:

1) по нотаціи О. Разумовскаго

2) по нотопечатнымъ книгамъ

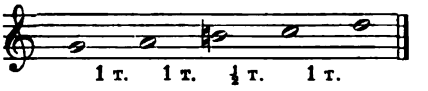


Нельзя не согласиться съ О. Разумовскимъ, что наибольшею частію (съ весьма немногими изъятіями) мелодіи гласа пятаго должны быть нотированы на *четыре ступени выше*, противъ нотаціи, употребляемой въ нотопечатныхъ книгахъ, и это доказывается тѣмъ, что нотація знаменнаго роспѣва какъ видно изъ древнихъ рукописей зиждется на тѣхъ же *двухъ* только тональныхъ гаммахъ, какія по нашимъ научнымъ изысканіямъ оказались обычно принятыми у Византійскихъ дидаскаловъ, т. е. на гаммахъ *лидійской* и *гѵполидійской* тональности. Послѣдняя выказываетъ гаммы безъ всякихъ знаковъ измѣненія, а другая имѣетъ одну лишь ноту *si*♭, да и ту только *верхнюю*. *Основное* же голосовое мѣстоположеніе для троха *гѵпофригійскаго лада* или *гласа* є҃ оказывается (какъ неоднократно уже было доказано и упомянуто) на слѣдующемъ пентахордѣ *гѵполидійской* тональности:

---

*) Какъ показано въ Святоградцѣ: $\left\{\begin{matrix}\lambda & \delta' \\ \pi & \\ \lambda & \beta' \\ \pi & \end{matrix}\right\}$. См. Отд. I. стр. 139.

**) См. Отдѣлъ I. стр. 119.



Но дозволялось *роспѣвать* его и *квинтою ниже*, такъ какъ византійскія нотныя знаки соотвѣтствовали всегда *двумъ звукамъ состоящихъ другъ къ другу къ квинтовомъ отношеніи.**) Но таковое пѣніе на квинту ниже является уже перенесеніемъ (транспозиціею) лада или гласа въ *другую* тональность, а именно въ тональность *Лидійскую.* Наконецъ мы, изъ предъидущей главы узнали, какіе имѣются предѣлы таковымъ транспозиціямъ, и какіе именно, по этому, трохи могли быть перенесены на квинту ниже, и какіе *не* могли пользоваться этимъ перенесеніемъ.**)

Изъ этого мы заключаемъ, что ни въ какомъ случаѣ никакой трохъ или основный пентахордъ не могъ быть перенесенъ *на цѣлую октаву* внизъ. И вотъ почему я вполнѣ раздѣляю мнѣніе О. Разумовскаго, что мелодіи пятаго гласа слѣдуетъ нотировать покрайней мѣрѣ четырьмя ступенями выше, т. е. въ томъ самомъ трохѣ, который мы, по научному анализу, установили (въ предъидущей главѣ) какъ *нижайшій изъ двухъ употребляемыхъ Византійцами способовъ нотированія* Гѵпофригійскаго троха.

Нормальнымъ каталексисомъ для мелодій гласа ѥ̀ мы признали окончаніе на нотѣ *do.* Остальныя же окончанія являются *эналлагами* или предвиженіями звукоряда вверхъ. Такъ каталексисъ

на *re* — выказываетъ переходъ въ *гласъ* ѝ, съ ѳеорою (на олигонъ) на нотѣ *sol;*

на *sol* — переходъ въ *гласъ* а̀ безъ ѳеоры;

на *mi* — переходъ въ *гласъ* з̀ съ ѳеорою на *sol;*

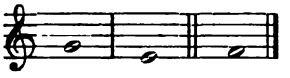
и на *fa* — переходъ въ *гласъ* к̀, безъ ѳеоры.

---

*) См. Отдѣлъ I. стр. 112.
**) См. сей же отдѣлъ стр. 187.

6) *Окончанія гласа* $\breve{\text{S}}$,

по предлагаемой нами нотаціи,*) бываютъ на нотахъ:



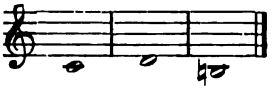
Окончаніе на *sol* оказалось нормальнымъ.

Когда же мелодія оканчивается на *fa*, то это означаетъ *параллагу* въ *Лидійскій ладъ* одновременно съ перемѣною прежней *Гѵполидійской тональности* на *Лидійскою,* что̀ называлось также метаволою изъ системы *разъединенныхъ* тетрахордовъ въ систему *съединенныхъ* тетрахордовъ.

Каталексисъ же на нотѣ *mi* допускаетъ возможность довершенія мелодіи въ *дорійскомъ* ладѣ, т. е. въ гласѣ $\breve{\text{Д}}$.

7) *Въ гласъ* $\breve{\text{З}}$ *окончанія*

бываютъ на слѣдующихъ нотахъ:



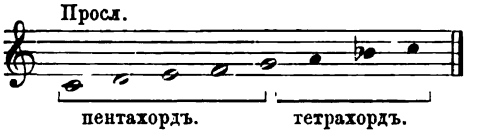
Теоретически нами опредѣленнаго окончанія на *mi* практическихъ мелодій знаменнаго пѣнія на гласъ $\breve{\text{З}}$ нигдѣ не встрѣчаемъ; а вмѣсто того оказывается, въ 97-ти изъ 115-ти мелодіяхъ, каталексисъ на нотѣ *do*, почему мы и находимся принужденными признавать таковое окончаніе *характеристически-нормальнымъ* для напѣвовъ гласа $\breve{\text{З}}$.

Но въ какомъ же значеніи является этотъ каталексисъ на нотѣ *do*, лежащей *на большую терцію ниже Прославываномены* Гѵпомиксолидійскаго лада, и слѣдовательно *внѣ основнаго троха* гласа $\breve{\text{З}}$? Что тутъ оказывается передвиженіе мелодіи книзу, да къ тому же передвиженіе въ *средній гласъ* отъ главнаго гласа $\breve{\text{З}}$, это не подлежитъ сомнѣнію; но спрашивается, *какое*

*) Т. е. четырьмя ступенями выше обычнаго по нынѣ нотированія. См. предъидущую главу, стр. 195 внизу.

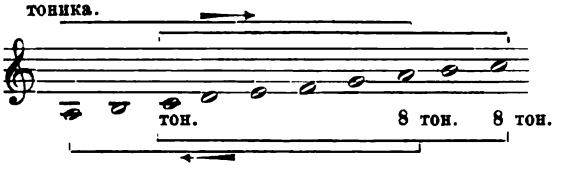
гармоническое значеніе долженъ тутъ получить звукъ *do*, т. е. *какимъ интерваломъ отъ какого аккорда* можетъ естественно являться это *do?*

По научному разбору оказалось, что, хотя ради соотношенія къ Миксолидійскому каталексису на квинтѣ отъ верхней доминанты, окончательная нота *mi*, т. е. Прославваномена троха Гѵпомиксолидійскаго лада получаетъ характеръ *октавы отъ верхней доминанты*, но *тоникою* лада все таки остается звукъ *la*. Слѣдовательно *первобытное* значеніе *всякаго do*, являющагося въ мелодіяхъ, основанныхъ на этомъ Гѵпомиксолидійскомъ ладѣ, будетъ значеніе *минорной терціи отъ тоники la*. Но мы знаемъ, что теорія древней эллинской, а потому и византійской музыки не допускала никакихъ каталексисовъ на терціяхъ, такъ какъ терціи считались только *парафоніями*, а *не совершенными сѵмфоніями*. Слѣдовательно нота *do* можетъ въ каталексисѣ представлять только или *квинту* или *октаву* соотвѣтственнаго аккорда. Нормальныя же окончанія на *квинтѣ* выказываютъ только мелодіи *Дорійскаго*, *Миксолидійскаго*, *Фригійскаго* и *Гѵпофригійскаго* лада на *Прославваноменахъ* своихъ, а согласно съ принятыми исключительно для нотацій только двухъ-тональными гаммами одна лишь *Прославваномена Гѵпофригійскаго лада* можетъ являться на нотѣ *do лидійской* именно тональности:



Въ такомъ случаѣ, однакоже, *do* представило бы квинту отъ тоники *fa*, а самое-то мелодическое передвиженіе оказалось бы нестолько *ѵпаллагою*, сколько *параллагою*, т. е. *измѣненіемъ тональности* и къ тому же переходомъ изъ *минорнаго* строя въ строй *мажорный* посредствомъ передвиженія *измѣненнаго* же звукоряда на *большую терцію внизъ*. Но акустическій анализъ насъ научилъ, что перемѣна *строя* естественнѣе, потому что *неизмѣненно* производится передвиженіемъ звуко-

ряда на *малую только терцію* безъ измѣненія тональности, и именно *изъ мажорнаго строя въ минорный* передвиженіемъ *внизъ*, а изъ *минорнаго строя въ мажорный* передвиженіемъ *вверхъ*.



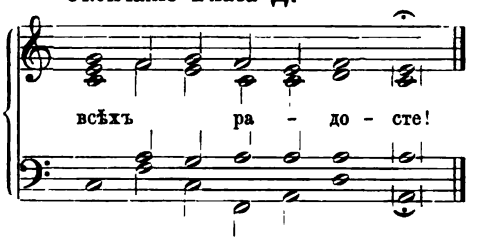
Наконецъ не должно также забыть, что въ *Гѵпомиксолидійскомъ* ладѣ Прославваномена получаетъ преимущественно характеръ октавы отъ верхней доминанты *mi*, трезвучіе которой *не состоитъ въ сродствѣ* (въ консонирующемъ отношеніи) съ трезвучіемъ *новой* тоники *fa*.

Изъ всего этого мы логично заключаемъ, что окончаніе мелодіи гласа з̆, на нотѣ *do*, *не можетъ быть* принято за *параллагу въ гласъ є̆*, или, другими словами, что нота *do*, въ подобномъ окончаніи, *не должна получать значеніе гармонической квинты*.

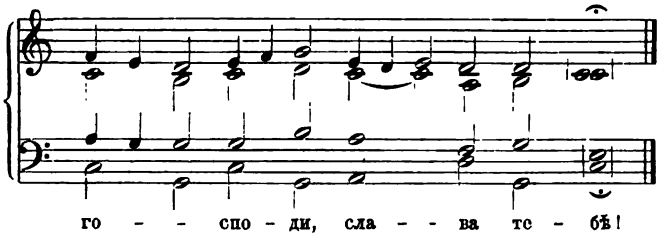
И такъ остается только принимать эту окончательную ноту *do* за *октаву*, или за *Прославваномену Лидійскаго пентахорда въ Гѵполидійской же тональности*, т. е. въ той же самой гаммѣ, въ которой нотируются мелодіи *Гѵпомиксолидійскаго* лада или *гласа* з̆. Вслѣдствіе того оказывается это окончаніе *ѵпаллагою* изъ гласа з̆ въ гласъ к̆.

Если спросимъ себя, что̀ могло побудить древнихъ пѣснетворцевъ къ обычаю, оканчивать мело́діи гласа з̆ преимущественно каталексисомъ лидійскаго лада, то остается только предполагать, что они желали вѣроятно таковымъ переходомъ въ соотвѣтственный, паралельно-мажорный строй еще ярче выказать *смѣшанный* характеръ *Гѵпомиксолидійскаго* лада, и тѣмъ самымъ ясно отличать мелодіи *гласа* з̆ отъ мелодій *гласа* д̆, трохъ котораго тождественъ троху перваго. Напримѣръ:

Окончаніе Гласа д҃.



Окончаніе Гласа з҃.

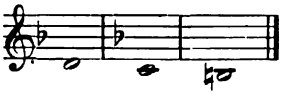


Гѵпаллага эта конечно соединена съ *фѳорою* на нотѣ *re*.

Окончаніе же на *нижнемъ si* есть простая *гѵпаллага* съ каталексисомъ на *квинтѣ верхней доминанты*, т. е. съ переходомъ въ *гласъ* г҃, въ отношеніи къ которому гласъ з҃ состоитъ *побочнымъ*.

8) *Окончаніями въ гласъ* и҃,

наконецъ, являются ноты:



Нормальнымъ каталексисомъ этого гласа оказалось окончаніе на нотѣ *re*.

Окончаніе на *do* указываетъ на *гѵпаллагу въ верхній присредній гласъ главнаго гласа* и҃, имѣющій характеръ *Гѵпофригійскаго* лада, слѣдовательно мажорнаго строя съ каталексисомъ на *квинтѣ* отъ новой *тоники fa*. Фѳора имѣется тутъ на нотѣ *sol*.

Окончаніе же на *si*♮ указываетъ на переходъ въ *четвертый гласъ отъ параллагъ.* Феора заключается тутъ въ разности между *si*♭ и *si*♮.*) Первымъ гласомъ *отъ параллагъ* гласа И должень считаться *Дорійскій трохъ,* или гласъ Д; вторымъ гласомъ *по игпаллагъ отъ гласа* Д является *гласъ* А (Фригійскій ладъ); третьимъ — *гласъ* К (Лидійскій ладъ); а четвертымъ — *гласъ* Г (Миксолидійскій ладъ). Слѣдовательно каталексисъ на *si*♮ обнаруживаетъ переходъ изъ *re-минорнаго* лада въ ладъ *la-минорный* съ окончаніемъ *на квинтъ* отъ *верхней доминанты* съ *мажорнымъ* трезвучіемъ соотвѣтственно характеру миксолидійскаго лада.

---

*) $la : si\flat = 1 : \frac{15}{16}$; $la : si\natural = 1 : \frac{8}{9}$; $\frac{15}{16} : \frac{8}{9} = 1 : \frac{128}{135}$; а $\frac{128}{135} = \frac{24}{25} \times \frac{80}{16} = \frac{15}{16} \times \frac{2048}{2025}$.

IV.

ОБЩІЙ СВОДЪ ПРАВИЛЪ ГАРМОНИЗАЦІИ СТАРАГО ЗНАМЕННАГО РОСПѢВА.

1. О церковныхъ гласахъ вообще.

Гласъ (ἦχος), по употребленію его въ церковномъ пѣніи, означаетъ не самую *мелодію* какого-либо богослужебнаго пѣснопѣнія, но опредѣленный *рядъ* поступенно восходящихъ и низходящихъ *звуковъ*, изъ которыхъ построена мелодія. Звуковые ряды, или просто звукоряды, различаются между собою *строемъ*, или *ладомъ*. Звуки, входящіе въ составъ каждаго ряда, всегда строятся или располагаются въ ряду по особому численному разсчету, веденному отъ одного какого-либо звука, и преимущественно перваго или начальнаго въ ряду. Отъ такого разчисленія или прилаживанія звуковъ къ одному начальному звуку, и самые ряды ихъ называлиль и доселѣ называются *ладами* (*Τόπος*, *modus*).

Древніе уже музыканты знали и употребляли *восемь различныхъ ладовъ*. Также и учредители богослужебнаго пѣнія христіанской церкви приняли и передали *восемь ладовъ*, съ подраздѣленіемъ ихъ на *группы верхнихъ и нижнихъ ладовъ сходственнаго основнаго строя*, которые, отъ практическаго примѣненія ихъ къ объему человѣческихъ голосовъ, и названы *гласами*. Таково происхожденіе осмогласія въ богослужебномъ пѣніи христіанской церкви вообще, а потому также и въ *знаменномъ* или *столповомъ* роспѣвѣ русской церкви.

Эти восемь ладовъ у древнихъ Эллиновъ могли быть основаны на какой угодно *тональности*.*) Гласы же стараго зна-

---

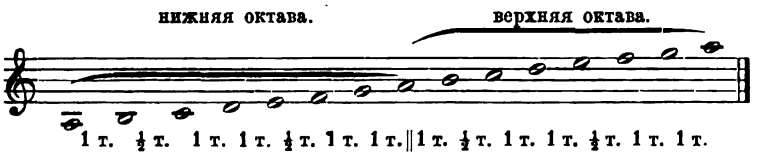
*) *Тональностями* или *тональными гаммами* назывались двух-октавныя звукоряды, которые могутъ начинаться отъ какого угодно звука, и за тѣмъ строятся *по одному и тому же образцу:*

1 тонъ, ½ тона, 1 тонъ, 1 тонъ, ½ тона, 1 тонъ, 1 тонъ.

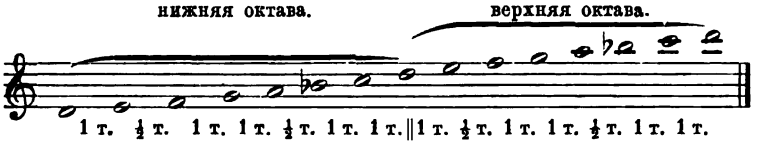
Этотъ рядъ составляетъ *нижнюю* октаву тональной гаммы. Отъ верхняго звука этой октавы отсчитывается *все далѣе кверху* точно такой же *верхній*

меннаго роспѣва произошли отъ ладовъ, какіе употреблялись въ древнемъ византійскомъ пѣніи, и въ общемъ своемъ составѣ принадлежатъ *двумъ только тональностямъ*, а именно: *или* тональности *re*, *или* тональности *la*, на четыре ступени (или на кварту) ниже *re*.

Тональность звука *la*.



Тональность звука *re*.

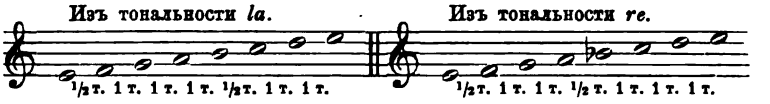


Обѣ эти тональныя гаммы, по существу своему, *однозначущи:* ибо главная сущность мелодіи заключается не *въ положительной высотѣ звуковъ*, а *во взаимныхъ отношеніяхъ ихъ*, т. е. въ поступенныхъ *разстояніяхъ* ихъ другъ отъ друга, или *интервалахъ*. Но, не смотря на это, каждая изъ этихъ двухъ тональностей, отличаясь отъ другой *мѣстною высотою* своихъ звуковъ, имѣетъ въ себѣ особенныя преимущества относительно пѣвческой *практики*. Выше лежащая тональность *re* представляетъ болѣе удобства для исполненія мелодій, клонящихся *книзу;* а ниже лежащая тональность *la* — для исполненія мелодій, вращающихся на болѣе высокихъ ступеняхъ.

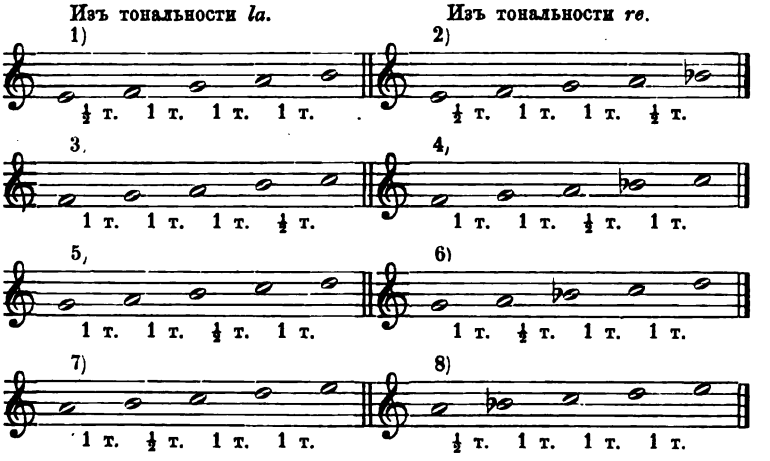
Общимъ же мѣстомъ положенія для строя *октавныхъ рядовъ* или *октахордовъ*, соотвѣтственныхъ сказаннымъ ладамъ или гласамъ, опредѣленъ былъ *объемъ тѣхъ звуковъ*, которые

октавный рядъ, такъ что *средній* звукъ (по греч. *мезе*) въ двух-октавномъ ряду принадлежитъ одинаково и къ *нижней* октавѣ, какъ верхній звукъ ея, и къ *верхней* октавѣ, какъ самый нижкій звукъ ея. — Болѣе подробныя свѣдѣнія о различныхъ тональностяхъ можно найти въ моей книгѣ подъ заглавіемъ: Теорія древнерусскаго церковнаго и народнаго пѣнія, Юр. Арнольда. М. 1880 г. изд. редакціи журнала »Православное Обозрѣніе«.

обыкновенно являются *общими* въ *низкихъ* и въ *высокихъ человѣческихъ голосахъ* одного *рода*, т. е. изъ мужскихъ голосовъ: въ бассахъ и въ тенорахъ, а изъ женскихъ голосовъ: въ сопранахъ и альтахъ. Вслѣдствіе того звуки, встрѣчаемые напр. между нотами *нижняго и высшаго mi*, когда ихъ брали изъ *тональности La*, оказываютъ *иной строй*, т. е. *иной ладъ или гласъ*, нежели звуки, встрѣчаемые между тѣми же двумя нотами, но заимствуемые изъ *тональности Re:*



Октава каждаго древне-эллинскаго лада, равно какъ и каждаго церковнаго гласа, дѣлится на двѣ части: въ *пять* и *четыре* ступени. Первая изъ нихъ, въ *пять* ступеней, почитается *основною* или *главною* и называется *пентахордомъ* т. е. пятиструнною группою; а другая, въ *четыре* ступени, почитается только *дополнительною* и называется *тетрахордомъ*, т. е. четырехструнною группою. Если въ каждомъ изъ октавныхъ рядовъ, сейчасъ приведенныхъ, отсчитать по пяти ступеней отъ перваго, втораго, третьяго и четвертаго звука: то получится *восемь пентахордовъ*, по четыре пентахорда изъ каждой тональности.



Нѣкоторые изъ этихъ пентахордовъ сходны между собою по своему *строю*, т. е. имѣютъ одинаковое послѣдованіе поступенныхъ интерваловъ. Какое расположеніе интерваловъ у *перваго* пентахорда, такое же — и у *восьмаго;* какое у *четвертаго*, такое же — и у *пятаго;* какое — у *шестаго*, такое же — и у *седьмаго*. Какимъ же образомъ однообразно построенные пентахорды могли послужить основаніемъ къ составленію церковнаго *осмогласія?* Въ отвѣтъ на этотъ вопросъ замѣтимъ, что *каждый полный ладъ, или гласъ, обнимаетъ собою цѣлую октаву*, которая состоитъ изъ соединенія пентахорда съ тетрахордомъ. Прибавимъ же къ даннымъ пентахордамъ по тетрахорду изъ той же, конечно, тональности, и тогда получимъ слѣдующіе *октавные* звукоряды:

Изъ тональности *la*. Изъ тональности *re*.

1) пентахордъ. тетрахордъ.

½т. 1 т. 1 т. 1 т. ½т. 1 т. 1 т.

2) пентахордъ. тетрахордъ.

½т. 1 т. 1 т. ½т. 1 т. 1 т. 1 т.

3) пентахордъ. тетрахордъ.

1 т. 1 т. 1 т. ½т. 1 т. 1 т. ½т.

4) пентахордъ. тетрахордъ.

1 т. 1 т. ½т. 1 т. 1 т. 1 т. ½т.

5) пентахордъ. тетрахордъ.

1 т. 1 т. ½т. 1 т. 1 т. ½т. 1 т.

6) пентахордъ. тетрахордъ.

1 т. ½т. 1 т. 1 т. 1 т. ½т. 1 т.

7) пентахордъ. тетрахордъ.

1 т. ½т. 1 т. 1 т. ½т. 1 т. 1 т.

8) пентахордъ. тетрахордъ.

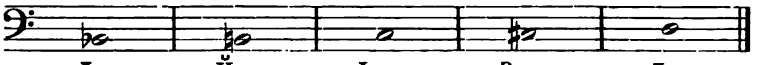
½т. 1 т. 1 т. 1 т. ½т. 1 т. 1 т.

Первые семь октавныхъ рядовъ или ладовъ совершенно различны другъ отъ друга по своему *строю*, т. е. имѣютъ различное, своеобразное, послѣдованіе поступенныхъ интерваловъ. Только одинъ *восьмый* октавный рядъ по своему строю

совершенно совпадаетъ съ *первымъ* октавнымъ рядомъ: но это иначе и быть не можетъ, потому что звуки *перваго* октахорда, взятые изъ *тональности La*, занимаютъ въ послѣдней тѣже ступени, какія занимаютъ звуки *восьмаго* октахорда въ *тональности Re*, а именно: 5-ую, 6-ую, 7-ую, 8-ую, 9-ую, 10-ую, 11-ую и 12-ую ступень кверху, *считая отъ начальной ноты каждой тональности.*

Всѣ эти октавныя послѣдованія или октахорды древними музыкальными теоретиками распредѣлялись въ одной изъ двухъ выше приведенныхъ, основныхъ *тональныхъ гаммъ*, построенныхъ по общей *неизмѣняемой системѣ* поступенно *сверху внизъ* (а не такъ, какъ теперь, *снизу вверхъ*). Лады, взятые изъ тональности *re*, слѣдовательно изъ гаммы, занимающей *высшую* по мѣстности область, назывались *главными, автентическими* или просто *верхними* (ὀξεῖς); а лады, взятые изъ тональности *la*, слѣдовательно изъ гаммы, занимающей *низшую* по мѣстности область, назывались *побочными, плагальными* или просто *нижними* (βασεῖς). Вообще же лады, различаясь поступеннымъ положеніемъ въ тональной гаммѣ общей системы, обозначались именемъ различныхъ греческихъ областей и назывались *дорійскими*, или *фригійскими*, или *лидійскими* и пр. Такимъ образомъ изъ октавныхъ рядовъ, приведенныхъ выше, *восьмой* назывался *дорійскимъ*, — шестой — *фригійскимъ*, четвертый — *лидійскимъ* и вторый — *миксолидійскимъ*. Эти четыре лада считались *главными*. *Побочные* гласы, также различаясь между собою поступеннымъ положеніемъ въ тональной гаммѣ общей системы, получили именованія отъ главныхъ съ прибавленіемъ греческаго предлога *Ὑπο* (нижне). Посему *седьмой* рядъ назывался *ὑποдорійскимъ*, пятый — *ὑποфригійскимъ*, третій — *ὑполидійскимъ* и первый *ὑпомиксолидійскимъ*. Эти имена октахордовъ усвоялись также и тональностямъ, смотря по звуковой высотѣ, въ какой настраивался звукорядъ по разсчету *общей системы*. Въ эпохѣ до рожд. Хр. Эллины насчитывали до *пятнадцати тональныхъ гаммъ*, распредѣляя ихъ въ *три* главныя группы, а именно: въ *низкія, среднія* и *высокія* гаммы. Каждая группа состояла изъ *пяти гаммъ*, по мѣсту

одна другой высше на полутонъ. Тональныя гаммы различались только по *мѣстной высотѣ,* но были тождествены *по строю. По порядковому* же обозначенію, онѣ, въ отличіе отъ *ладовъ* или октавныхъ рядовъ, считались *снизу къ верху. Среднія* гаммы были главными и именовались въ честь *пяти* племенъ: *Дорійская, Йастійская* (или Іонійская), *Фригійская, Эольская* и *Лидійская. Начальные (снизу)* звуки этихъ пяти тональныхъ гаммъ соотвѣтствуютъ нашимъ нынѣшнымъ нотамъ:



Дор. Йаст. Фриг. Эоль. Лид.

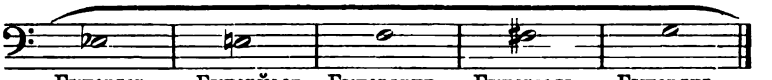
Пять гаммъ низкой группы помѣщались на *кварту ниже* среднихъ и обозначались тѣми же названіями, съ прибавкою впереди слова: *Гѵпо-*, т. е. *Нижне-*; а *пять гаммъ высокой* группы, помѣщенныя на *кварту выше* среднихъ, получили къ тѣмъ же названіямъ, прибавку *Гѵпер-*, т. е. *верхне.* Начальные ихъ звуки соотвѣтствуютъ слѣдующымъ нотамъ:

начальные звуки:

низкихъ гаммъ.

Гѵподор. Гѵпойаст. Гѵпофриг. Гѵпоэоль. Гѵполид.

высокихъ гаммъ.

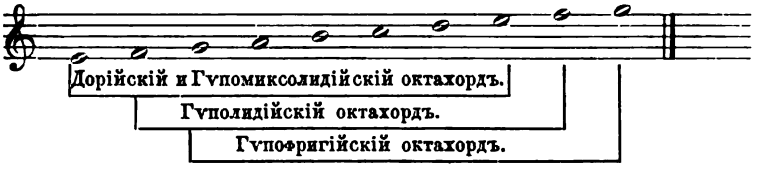


Гѵпердор. Гѵперйаст. Гѵперфриг. Гѵперэоль. Гѵперлид.

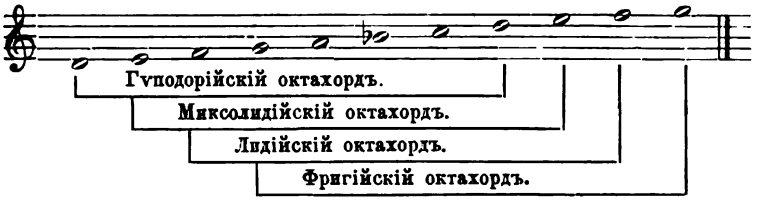
Съ 1-го же столѣтія по рожд. Хр., музыкальные теоретики, слѣдуя ученію *Клавдія Птолемаїя,* въ своихъ теоріяхъ исключали гаммы *Йастійскаго и Эольскаго* наименованій; композиторы же, для записыванія или нотированія мелодій, стали употреблять лишь *двѣ* только тональныя гаммы, а именно Гамму *Лидійскую* (Тональность *re*), и Гамму *Гѵполидійскую* (Тональность *la*).

Изъ двухъ *Лидійскихъ* звукорядовъ тональность *re*, занимавшая высшую область звуковъ, называлась *главною, автентическою;* а помѣщаемая на кварту ниже тональность *la* называлась *побочною, плагальною.* Въ *Гѵполидійской* тональности у Византійцевъ писались лады *Дорійскій*, Гѵпофригійскій, Гѵполидійскій и Гѵпомиксолидійскій; а въ *Лидійской* тональности Гѵподорійскій, Фригійскій, Лидійскій, и Миксолидійскій.

Гамма *Гѵполидійской* тональности.



Гамма *Лидійской* тональности.



Въ нашемъ старомъ знаменномъ роспѣвѣ, по примѣру Византійскихъ грековъ, всѣ восемь гласовъ раздѣляются на двѣ четверицы: на *четверицу главныхъ гласовъ* или *первобытныхъ* (автентическихъ) гласовъ, и на четверицу гласовъ *побочныхъ* (плагальныхъ). Къ первой четверицѣ принадлежатъ первые четыре гласа знаменнаго роспѣва: *первый*-Фригійскій, вторый-Лидійскій, третій-Миксолидійскій и четвертый-Дорійскій, ко второй же четверицѣ относятся остальные четыре гласа: *пятый*-Гѵпофригійскій, *шестый*-Гѵполидійскій, *седьмой*-Гѵпомиксолидійскій, и *осьмый*-Гѵподорійскій.*) Каждый главный гласъ

*) Желающіе познакомиться подробнѣе съ »Теоріею церковнаго пѣнія« и съ главными основаніями его могутъ найти все въ моей книгѣ: »*Теорія древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія*« М. 1880 г. изд. редакціи Журнала: »Православное Обозрѣніе«.

сроденъ своему плагальному гласу: первый гласъ сроденъ пятому, вторый-шестому, третій-седьмому и наконецъ четвертый-восьмому. *)

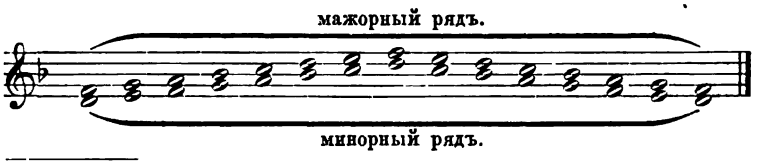
2. Гармоническія начала въ гласовыхъ мелодіяхъ знаменнаго роспѣва.

Главное различіе гласовыхъ мелодій стараго знаменнаго роспѣва заключается въ ихъ *окончательныхъ* и *господствующихъ* звукахъ. *Окончательнымъ* звукомъ признается тотъ, которымъ мелодія извѣстнаго гласа оканчивается, — а *господствующимъ* — тотъ, который чаще всего повторяется въ гласовой мелодіи.

Эти характеристическіе признаки гласовыхъ мелодій знаменнаго роспѣва установлены не по произволу. Они вытекаютъ естественно изъ извѣстныхъ, весьма положительныхъ отношеній всѣхъ звуковъ гласоваго октахорда къ одному главному звуку, или къ *тоникѣ* лада. Другими словами: дѣйствительное характеристическое различіе гласовъ знаменнаго роспѣва основано, даже въ мелодическихъ оборотахъ, единственно на *гармоническихъ отношеніяхъ* звуковъ, составляющихъ область гласа, къ *тоникѣ* этого гласа. Знаніе и вѣрное сохраненіе этихъ гармоническихъ отношеній составляетъ главное достоинство церковнаго композитора.

Всякій *тональный* звукорядъ, по естеству своему, содержитъ въ себѣ два *гармоническихъ элемента:* гамму мажорнаго и гамму минорнаго характера. Эти гаммы восходятъ и низходятъ *параллельными терціями.*

въ тональности **) *re.*

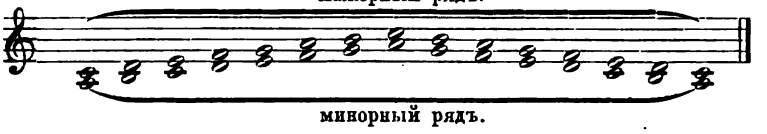


*) О томъ же, въ какой изъ вышеупомянутыхъ двухъ тональностей встрѣчаются нотаціи нашихъ древнихъ напѣвовъ, будетъ далѣе подробное толкованіе.

**) Въ смыслѣ *древне-церковной* теоріи.

въ тональности *la*.

мажорный рядъ.



минорный рядъ.

Другими словами: каждый *тональный* звукорядъ имѣетъ *два основныхъ строя* (мажорный и минорный), и потому — *двѣ тоники*, изъ которыхъ одна служитъ *центромъ* отношеній во всѣхъ мажорныхъ, а другая — во всѣхъ минорныхъ ладахъ. Въ старомъ знаменномъ роспѣвѣ употребляются (какъ уже выше упомянуто) исключительно только *два тональныхъ звукоряда*, и потому въ качествѣ *тоники* могутъ допускаться только *четыре* звука, т. е. въ каждой тональности *по одной тоникѣ для мажорныхъ*, и *по одной тоникѣ для минорныхъ* ладовъ или гласовъ. Въ *тональности Re* или Лидійской, *мажорною тоникою* служитъ звукъ *Fa*, а *минорною* — звукъ *Re;* въ тональности *La*, или Гѵполидійской, *мажорною тоникою* служитъ звукъ *Do*, а *минорною* — звукъ *La*.

Послѣ тоники, въ каждомъ октавномъ рядѣ, самое важное значеніе имѣютъ *верхняя* и *нижняя квинты* отъ тоники, потому что каждый октавный рядъ акустически основанъ на *квинтовомъ* дѣленіи. Верхняя и нижняя квинты, послѣ тоники, преобладаютъ или, какъ говорится, *доминируютъ* между прочими звуками лада, и потому обыкновенно называются *доминантами*. Изъ двухъ доминантъ въ каждомъ мажорномъ или минорномъ строѣ одна почитается *главною*, именно: въ мажорныхъ ладахъ — *верхняя*, а въ минорныхъ — *нижняя* доминанты. Главенство одной доминанты предъ другою служитъ отличительнымъ признакомъ между ладами, принадлежащими къ одному и тому же тональному строю.

Изъ этого вытекаетъ, что также и гласы стараго знаменнаго роспѣва раздѣляются на гласы *мажорнаго* и на гласы *минорнаго* строя. Къ гласамъ мажорнаго строя принадлежатъ *первый*, *вторый*, *пятый* и *шестый*. Остальные же гласы относятся къ гласамъ *минорнаго* строя.

Окончанія гласовыхъ мелодій знаменнаго роспѣва падаютъ на одинъ изъ звуковъ, принадлежащихъ къ трезвучію или *тоники*, или *верхней доминанты*. Окончанія *верхне доминантнаго* значенія всегда имѣютъ *мажорный характеръ;* окончанія же *тоническаго* значенія сохраняютъ всегда *характеръ строя*, т. е. соотвѣтствуютъ или мажорному, или минорному характеру самого лада.

Окончанія одинаковаго характера и значенія падаютъ или на *октаву* или на *квинту* соотвѣтственной гармоніи. На *октавѣ тоники* оканчиваются мелодіи 2-го и 8-го гласовъ; на *квинтѣ тоники* — мелодіи 4-го, 5-го и 6-го гласовъ; и на *квинтѣ верхней доминанты* — мелодіи 1-го и 3-го гласовъ.

Мелодіи 7-го гласа знаменнаго роспѣва по своему окончанію служатъ единственнымъ исключеніемъ изъ общаго правила. Онѣ по строгой теоріи должны бы оканчиваться на *октавѣ верхней доминанты*. Но подобнаго окончанія не дѣлаетъ ни одинъ изъ гласовъ знаменнаго роспѣва, а вмѣсто того мелодіи 7-го переносятся изъ основнаго *верхняго пентахорда* въ добавочный *нижній тетрахордъ*, и здѣсь оканчиваются на малой терціи отъ тоники.*)

Повторительные или, какъ преимущественно называютъ ихъ, *господствующіе* звуки гласовыхъ мелодій знаменнаго роспѣва всегда принадлежатъ къ двумъ гармоніямъ: къ трезвучію *тоники* и *главной* (по строю) *доминанты*. Слѣдовательно господствующіе звуки послѣдняго характера берутся: въ мажорныхъ ладахъ изъ трезвучія *верхней*, а въ минорныхъ — изъ трезвучія *нижней* доминанты. Окончательнымъ звукомъ гласовой мелодіи можетъ также являться одинъ изъ двухъ *господствующихъ* звуковъ, если онъ соотвѣтствуетъ предупомянутымъ требованіямъ гармонической логики. Господствующіе звуки въ томъ случаѣ, когда ихъ *два* въ одномъ гласѣ, всегда должны находиться на *смежныхъ* степеняхъ.

Въ *первомъ* гласѣ стараго знаменнаго роспѣва, или въ древнемъ *фригійскомъ* ладѣ, господствуютъ *окончательный*

*) Разборъ вѣроятной причины этого исключительнаго факта послѣдуетъ далѣе.

звукъ, т. е. квинта верхней доминанты, и, лежащая на одну ступень выше, *терція тоники*.

Во *второмъ* гласѣ, или древнемъ *лидійскомъ* ладѣ господствуютъ *октава тоники*, т. е. *окончательный звукъ*, и, лежащая на одну ступень выше, *квинта верхней доминанты*.

Въ *третьемъ* гласѣ, или древнемъ *миксолидійскомъ* ладѣ господствуютъ звуки третьей и четвертой степени вверхъ отъ окончательнаго гласоваго звука, т. е. *квинта тоники* и лежащая на одну ступень ниже — *октава нижней доминанты*.

Въ *четвертомъ* гласѣ, или древнемъ *дорійскомъ* ладѣ, кромѣ окончательнаго звука, т. е. *квинты отъ тоники*, господствуетъ еще лежащая на одну ступень выше — *терція нижней доминанты*.

Въ *пятомъ* гласѣ, или древнемъ *гипофригійскомъ* ладѣ господствуютъ *октава тоники* и *квинта верхней доминанты*, т. е. звуки, лежащія на 4 и 5-ой ступени вверхъ отъ начальнаго звука въ пентахордѣ этого ряда.

Въ *шестомъ* гласѣ, или древнемъ *гиполидійскомъ* ладѣ, кромѣ окончательнаго звука, т. е. *квинты тоники*, лежащей на одну ступень выше начальнаго звука самаго октахорда, другимъ господствующимъ звукомъ является еще *терція Субдоминанты*, находящаяся въ свою очередь на одну ступень выше окончательнаго звука.

Въ *седьмомъ* гласѣ, или древнемъ *гипомиксолидійскомъ* ладѣ, только одинъ господствующій звукъ, именно начальный въ гласовомъ пентахордѣ. Этотъ звукъ соединяетъ въ себѣ значеніе и *квинты отъ тоники* и *октавы отъ верхней доминанты*. Преимущество этой доминанты предъ *нижнею* составляетъ въ томъ ладу главное, характеристическое различіе его отъ 4-го гласа или дорійскаго лада.

Въ *восьмомъ* гласѣ, или древнемъ гиподорійскомъ ладѣ, господствуютъ *терція тоники* и *октава нижней доминанты*, т. е. звуки лежащіе на 3-ой и 4-ой ступени выше начальнаго звука пентахорда. Вмѣсто октавы нижней доминанты весьма часто господствуетъ окончательный звукъ въ гласовой мелодіи,

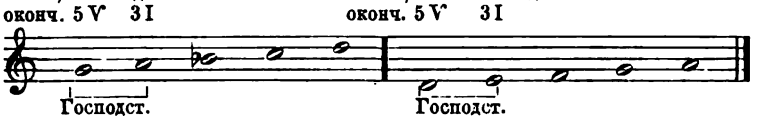
потому что онъ представляетъ собою не только *октаву тоники*, но также и *квинту нижней доминанты*.

Окончательные и господствующіе звуки въ каждомъ гласѣ знаменнаго роспѣва, для большей ясности, представляемъ здѣсь на особой таблицѣ: *)

I. Мажорные гласы:

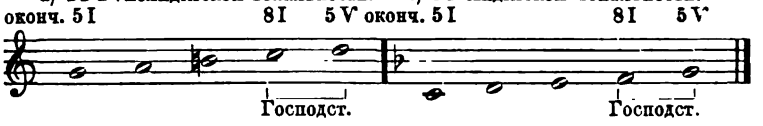
Гласъ 1-й, Фригійскій ладъ.

а) въ Лидійской тональности. б) въ Гѵполидійской тональности.



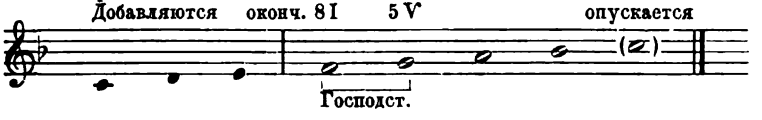
Гласъ 5-й, Гѵпофригійскій ладъ.

а) въ Гѵполидійской тональности. б) въ Лидійской тональности.



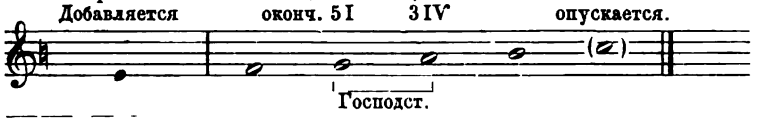
Гласъ 2-й, Лидійскій ладъ.

Употребляется только въ Лидійской тональности.



Гласъ 6-й, Гѵполидійскій ладъ. **

Употребляется въ Гѵполидійской тональности.



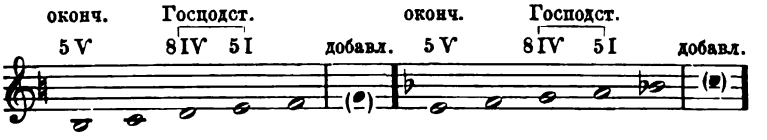
*) Римскія цифры означаютъ основные звуки трехъ главныхъ аккордовъ: I—тоники; V—верхней доминанты; IV—нижней доминанты. — Арабскія же цифры означаютъ интервалъ, на которомъ представляется данный звукъ въ аккордѣ, обозначенномъ римскою цифрою: 8—октаву, 5—квинту; 3—терцію.

**) Мелодіи сего гласа нотированы въ печати 4-мя *ступенями ниже*, и оттого являютъ въ себѣ *несвойственный* ладъ (гѵпофригійскій). Онѣ, согласно съ крюковыми рукописями, должны нотироваться 4-мя *ступенями* выше противъ печати, въ гѵполидійской тональности, т. е. вмѣсто *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, и т. д. слѣдуетъ соблюдать рядъ: *fa*, *sol*, *la*, *si*♮ (а *не* ♭), *do*, и т. д.

II. Минорные гласы:

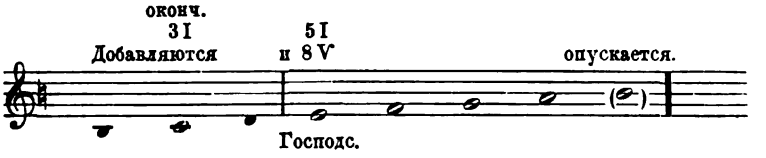
Гласъ 3-й, Миксолидійскій ладъ.*)

а) въ Гѵполидійской тональности. б) въ Лидійской тональности.



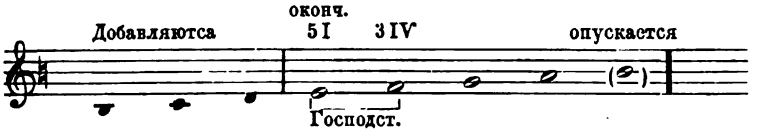
Гласъ 7-й, Гѵпомиксолидійскій ладъ.

Употребляется въ Ѵполидійской тональности.



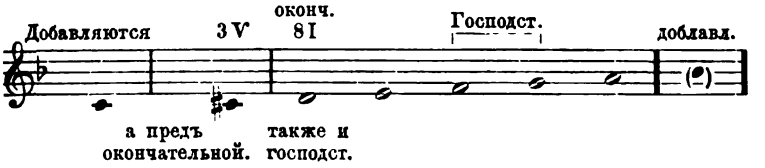
Гласъ 4-й, Дорійскій ладъ.

Употребляется въ Гѵполидійской тональности.



Гласъ 8-й, Гѵподорійскій ладъ.

Употребляется въ Лидійской тональности.

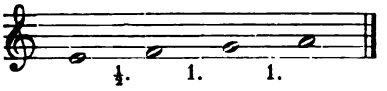


---

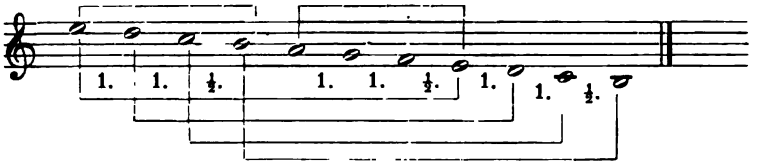
*) Относительно *пятиструнной* или *пятиступенной* группы, которая здѣсь, согласно съ византійской теоріею выведена подъ названіемъ *Миксолидійскаго Пентахорда*, слѣдуетъ сдѣлать нѣкоторую оговорку. *Древніе* Эллины строили свои октахорды исключительно только на основаніи *тетрахордовъ*. У нихъ и названія даже *Пентахорда* не встрѣчается, а употреблялось слово: *Діапенте* (Квинта), и при томъ въ точномъ смыслѣ этого Интервала. Діапенте древне-эллинское состоитъ изъ одного изъ трехъ тетрахордовъ съ прибавленіемъ къ нему либо снизу, либо сверху, тона на разстояніе цѣлой ступени. Тетрахордъ, служащій основаніемъ *Миксолидійскому* ладу, есть тетрахордъ *Дорійскій:*

3. Основная гармонизація гласовыхъ звукорядовъ знаменнаго роспѣва.

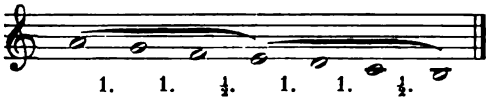
Каждая гамма, по существу своему, есть рядъ звуковъ, входящихъ въ составъ *трезвучій тоники и двухъ ея доминантъ*. Когда всѣ три трезвучія *мажорнаго* характера, тогда полу-



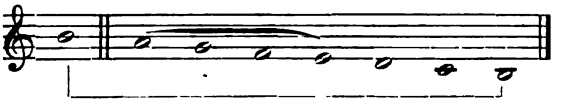
Октахордъ же Миксолидійскій, въ сущности не основный или первобытный, а произведенъ *отъ Дорійскаго*, съ переносомъ верхней половины, или верхняго тетрахорда Дорійскаго осьмиступеннаго ряда въ нижнюю октаву.



Но вслѣдствіе того получался вмѣсто Дорійскаго октахорда по *разъединенной системѣ* (діецевгменонъ), *семиструнный* только рядъ (Гептахордъ) по *связной* системѣ (сvннеменонъ).



Тутъ между двумя тетрахордами нѣтъ *раздѣляющаго интервала* (тоносъ діацевтикосъ) какъ между *si* и *la* въ Дорійскомъ октахордѣ. Послѣдняя ступень 1-го тетрахорда вмѣстѣ съ тѣмъ есть и первая ступень 2-го тетрахорда. Для пополненія же октавнаго ряда прибавлялась въ началѣ сего ряда октава звука на окончательной ступени.



И такъ у *древнихъ Эллиновъ* Діапенте Миксолидійскаго лада находилось въ *верхней* части октахорда.

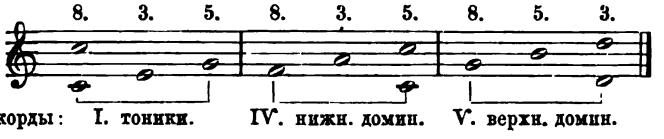
Византійскіе же *практики*-музыканты, именно то ради привычной практики, создавшейся отъ пѣвцовъ не обученныхъ математическимъ основамъ строя ладовъ, учинили три перемѣны, а именно:

во 1-хъ) они считали ступени октахордовъ не *сверху внизъ*, какъ толковали теоретики, а *снизу вверхъ*;

во 2-хъ) они употребляли названія ступеней *образцовой или основной гаммы*: прославваномена, гvпата, парvпата, лиханосъ и т. д., для обозначенія (безъ разбора) ступеней *каждаго отдѣльнаго октахорда*;

чается *мажорная гамма;* а когда эти трезвучія — *минорнаго* характера, тогда получается *минорная гамма.*

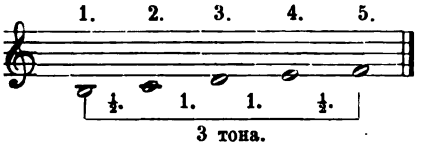
Предполагая построить *мажорную* гамму напр. отъ звука *do*, какъ тоники, беремъ кромѣ этого *do* еще его *нижнюю доминанту* (*fa*) и *верхнюю доминанту* (*sol*), и строимъ первоначально на этихъ трехъ звукахъ *мажорныя* трезвучія: *do-mi-sol*, *fa-la-do*, *sol-si-re*.



Расположивъ ихъ поступенно въ предѣлахъ одной октавы,*) получаемъ дѣйствительно *мажорную гамму.*

и въ 3-хъ) у нихъ *главнымъ характеристическимъ признакомъ* каждаго лада или гласа считался *строевой порядокъ пяти первыхъ ступеней снизу вверхъ,* подъ названіемъ *пятиструнной группы* или *Пентахорда.*

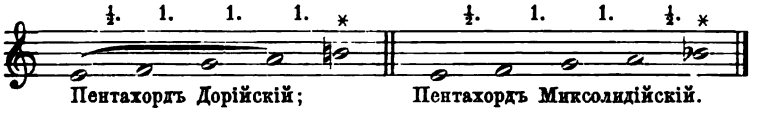
Такимъ образомъ явился въ практикѣ *Пентахордъ Миксолидійскій,* хотя онъ и не составляетъ объема *настоящаго Діапенте* или полной *квинты:*



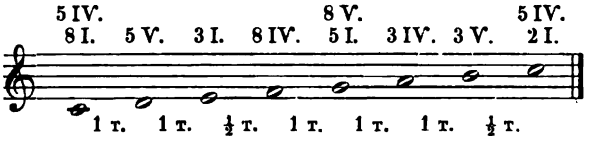
ибо не содержитъ объема 3½ тонныхъ ступеней.

Слѣдовательно понятіе о *Пентахордѣ византійскихъ* пѣвцовъ не должно смѣшивать съ понятіемъ о *древне-эллинскомъ Діапенте.*

Но нельзя отрицать, что дѣйствительно эта практика византійцевъ даетъ удобную возможность отличать *Миксолидійскій* ладъ (3-й гласъ) отъ *Дорійскаго* (4-й гласъ), въ одной и той же голосовой области:

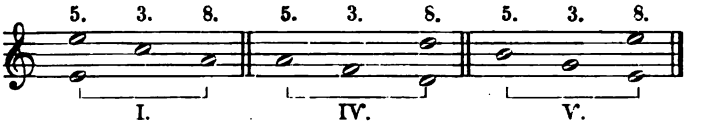


*) Поставленныя здѣсь цифры означаютъ: 8 — октаву, 3 — терцію, 5 — квинту, I — тонику, IV — нижнюю доминанту, V — верхнюю доминанту.

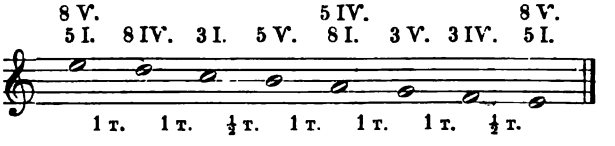


Минорная гамма имѣетъ тотъ же порядокъ поступенныхъ интерваловъ, какой наблюдается и въ мажорной гаммѣ, но согласно съ теоріею древнихъ грековъ и ученіемъ акустики,*) ведетъ этотъ порядокъ *низходящимъ строемъ.*

Предполагая построить *минорную* гамму напр. отъ звука *la*, какъ тоникч, беремъ его *нижнюю* (*re*) и *верхнюю доминанту* (*mi*), и составимъ на этихъ трехъ звукахъ *минорныя* трезвучія: *mi-do-la*, *la-fa re*, *si-sol-mi*.



Расположивъ ихъ поступенно въ предѣлахъ одной октавы *mi*, получаемъ дѣйствительно *минорную* гамму.



Замѣтимъ, что какъ въ *мажорной* такъ и въ *минорной* гаммѣ *октава* и *квинта тоники* имѣютъ двоякое гармоническое значеніе. Первая служитъ также *квинтою* въ трезвучіи *нижней доминанты*, а другая — *октавою верхней доминанты.* Композиторъ слѣдовательно имѣетъ полное право избирать изъ этихъ значеній то, какое по своему усмотрѣнію найдетъ болѣе пригоднымъ и удобнымъ для своихъ гармоническихъ выводовъ, только бы при этомъ не нарушались другія еще требованія естественнаго *звукопослѣдованія* и *звукосочетанія.*

---

*) Акустика признаетъ минорную гамму *полнымъ только обращеніемъ* мажорной гаммы.

Гармонизовать мелодію значить вообще подъ звуки ея подвести *соотвѣтствующіе имъ аккорды.*

Простѣйшій способъ гармонизаціи состоитъ въ прилаживаніи *подъ каждый отдѣльный звукъ по аккорду.* При такой гармонизаціи слѣдуетъ наблюдать, чтобы аккорды, непосредственно слѣдующіе другъ за другомъ, подчинялись: 1) *правиламъ музыкальнаго синтаксиса* и слѣдовали другъ за другомъ въ естественной связи. Естественною связью между аккордами считается то, когда *основные звуки ихъ* находятся въ *консонирующихъ отношеніяхъ* (*квинтовомъ, квартовомъ* или по крайней мѣрѣ *терціонномъ*). Когда же основные звуки двухъ аккордовъ относятся другъ къ другу, какъ *секунды*, тогда *нѣтъ между ними естественной связи* или *сродства.* Взаимное послѣдованіе такихъ аккордовъ допускается только подъ условіемъ, чтобы послѣ двухъ подобныхъ аккордовъ слѣдовалъ *третій аккордъ*, который былъ бы сроденъ обоимъ предшествовавшимъ, несроднымъ между собою, аккордамъ; и 2) *правиламъ голосоведенія*, или мелодическаго послѣдованія звуковъ другъ за другомъ.*)

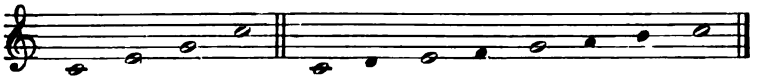
Каждое естественное явленіе, а тѣмъ болѣе явленіе изъ области искусства, только тогда удовлетворяетъ нашему эстетическому чувству, когда оно выражается въ *пластичной*, т. е. въ оконченной, округленной, формѣ. Эта оконченность и округленность справедливо требуется даже отъ простой гаммы.

Мелодическая послѣдовательность напр. *мажорной* гаммы дѣйствительно сама въ себѣ заключаетъ такую пластичную форму. Начало и конецъ этой гаммы, какъ явно слышимъ, вполнѣ соотвѣтствуютъ другъ другу интонаціею главнаго звука т. е. *тоникою* гаммы; прочее же содержаніе ея состоитъ изъ звуковъ, входящихъ въ составъ трезвучія тоники, между которыми для разнообразія, требуемаго эстетическимъ чувствомъ,

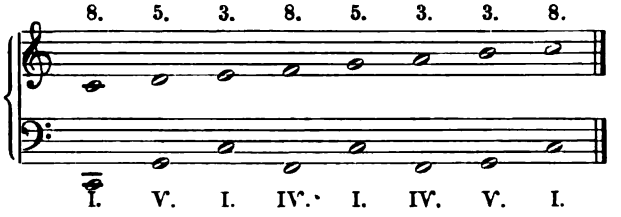
---

*) Эти правила указываются самою практиково, какъ сей-часъ увидимъ, когда станемъ гармонизовать двѣ выше приведенныя гаммы мажорнаго и минорнаго наклоненія изъ общаго звукоряда Гуполидійской тональности.

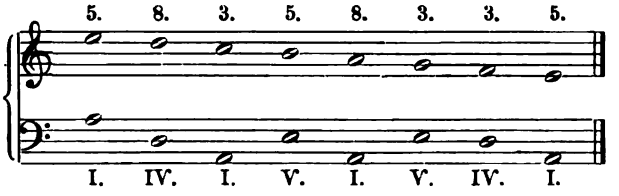
являются еще звуки, принадлежащіе къ трезвучіямъ двухъ доминантъ.



Въ *гармоническомъ* отношеніи эта гамма можетъ удовлетворить эстетическому чувству только тогда, когда всѣ означенные четыре звука на 1-ой, 3-ой, 5-ой и 8-ой ступени будутъ сопровождаться именно *тоническимъ*, а не инымъ, *аккордомъ*. Остальные за тѣмъ звуки сами по себѣ указываютъ уже на тѣ трезвучія, изъ которыхъ они заимствованы.*)



Минорная гамма, какъ уже объяснено, есть полное обращеніе мелодическихъ и гармоническихъ интервальныхъ отношеній, свойственныхъ мажорной гаммѣ. Тамъ, гдѣ въ мажорной мелодіи является *октава* основнаго звука, въ минорной гаммѣ имѣется *квинта* и на оборотъ; тамъ, гдѣ въ мажорной гаммѣ является *большая* терція, въ минорной находится *малая* терція; тамъ, гдѣ въ мажорной гаммѣ занимаетъ мѣсто аккордъ *верхней доминанты*, въ минорной находится аккордъ *нижней доминанты* и на оборотъ.

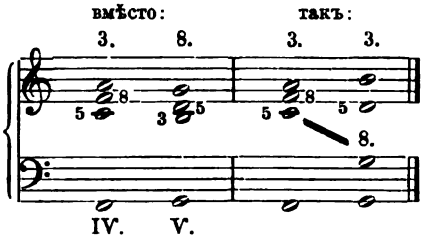


*) Основные гармоническіе звуки въ слѣдующемъ примѣрѣ поставлены въ басовой строкѣ и при этомъ надъ каждымъ звукомъ мелодіи отмѣчено, въ какомъ интервальномъ отношеніи онъ находится къ басовой нотѣ.

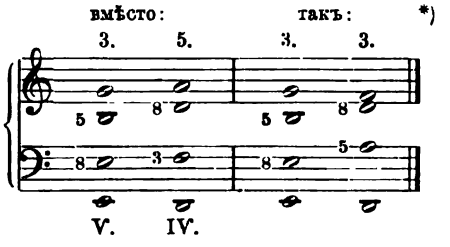
Интервальныя отношенія мелодическихъ звуковъ къ основнымъ, обозначенныя арабскими цифрами и поступенно измѣняющіяся, показываютъ, что они мѣняются на каждыхъ двухъ аккордахъ въ слѣдующемъ порядкѣ: въ гаммѣ, построенной *движеніемъ вверхъ* имѣется рядъ цифръ 8—5—3—8 и т. д.. т. е. *октава* перваго аккорда переходитъ въ *квинту* втораго аккорда, — *квинта* — въ *терцію*, — *терція* — въ *октаву*: въ гаммѣ, построенной *движеніемъ внизъ*, поставлены цифры 5—8—3—5 и т. д., т. е. *квинта* перваго аккорда переходитъ въ *октаву* втораго аккорда, — *октава* — въ *терцію*, — *терція* — опять въ *квинту*.

Этотъ порядокъ въ обоихъ направленіяхъ нарушается при переходѣ съ *шестой* на *седьмую* ступень, *вверхъ и внизъ*. Въ этомъ случаѣ за терціею *перваго* аккорда всегда слѣдуетъ терція же втораго аккорда. Этотъ *исключительный*, т. е. допускаемый вообще въ видѣ исключенія, ходъ мелодіи является именно тамъ, во 1) гдѣ *основный* звукъ *перваго аккорда* восходитъ или низходитъ къ *основному звуку* втораго аккорда *смежною ступенью*, или на интервалъ *секунды*, и 2) гдѣ на *этихъ двухъ смежныхъ* ступеняхъ основными звуками являются *двѣ доминанты* лада. При такомъ исключительномъ нарушеніи *настоящаго* или *первобытнаго* порядка въ мелодическомъ голосоведеніи, эстетическое чувство требуетъ, чтобы въ голосоведеніи по возможности было возстановлено равновѣсіе.

Возстановленіе равновѣсія въ мелодическомъ ходѣ возможно однакоже только при *гармонизаціи*, когда голосъ, исполняющій *мелодію*, сопровождается еще другими голосами, которыхъ звуки вмѣсто съ звуками мелодіи составляютъ *полныя трезвучія основныхъ звуковъ*. — Въ *гаммѣ*, *построенной вверхъ*, можно это сдѣлать такимъ образомъ, что голосъ, исполняющій *квинту перваго аккорда*, и которому по первоначальному правилу слѣдовалобы перейти въ *терцію втораго аккорда*, переходитъ въ ниже лежащую *октаву* послѣдняго, къ которую надлежало бы собственно перейти голосу, исполняющему *терцію* перваго аккорда. Напримѣръ:



Остальный же третій голосъ, согласно съ правиломъ естественнаго голосоведенія, переходитъ изъ *октавы* перваго въ *квинту* втораго аккорда. — Въ *минорной*, или построенной внизъ, гаммѣ въ подобныхъ случаяхъ голосъ, исполняющій *октаву* перваго аккорда долженъ перейти въ *выше* лежащую *квинту* втораго аккорда. Третій же голосъ слѣдуетъ первоначальному правилу: 5—8.

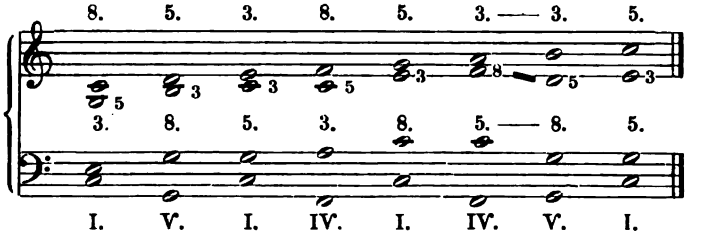


На основаніи всего сказаннаго выше, полная гармонизація гаммъ *мажорной* и *минорной* или, что тоже, *лидійскаго и дорійскаго октахорда* (примѣрно гѵполидійской тональности), представитъ собою *два мелодико-гармоническихъ звукоряда*, или, по выраженію древнихъ пѣвцовъ, *два поступенныхъ ряда четверострочнаго пѣнія въ естествосогласованіи:*

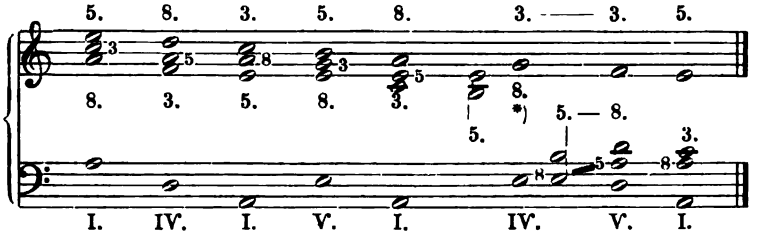
---

*) Рекомендую не пренебрегать этими правилами голосоведенія, потому что они выведены изъ самой природы звуковъ и служатъ вѣрнѣйшимъ руководствомъ къ тому, чтобы открыть истинное гармоническое значеніе каждаго отдѣльнаго звука въ гласовыхъ мелодіяхъ стараго знаменнаго роспѣва.

I. Лидійскій октахордъ.

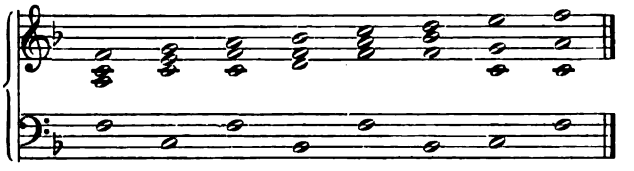


II. Дорійскій октахордъ.

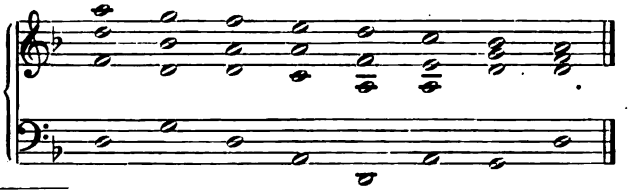


Перенесемъ теперь эти октахорды въ *Лидійскую тональность:*

I. Лидійскій октахордъ.



II. Дорійскій октахордъ.

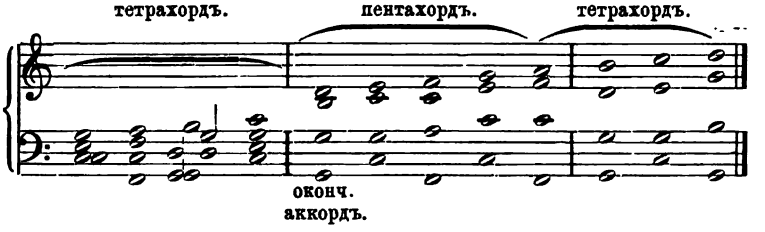


*) Подобный обмѣнъ интерваловъ въ двухъ голосахъ въ продолженіе одной и той же гармоніи, какъ извѣстно, допускается музыкальною теоріею, когда нужно давать голосамъ просторъ для правильнаго движенія.

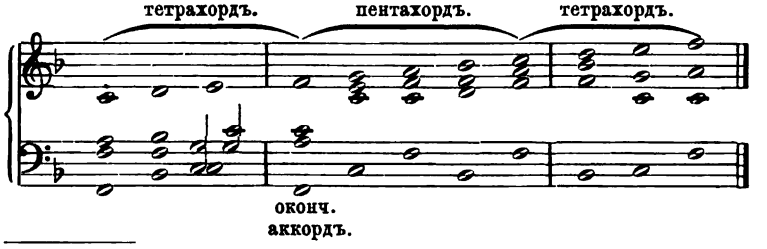
На основаніи этихъ главныхъ *гаммъ* мы получаемъ четыре *гласа мажорнаго* и четыре *гласа минорнаго* строя. Къ первымъ какъ выше было указано,*) принадлежатъ 1-й, 2-й, 5-й и 6-й гласъ, — а во вторымъ — 3-й, 4-й, 7-й и 8-й гласъ стараго знаменнаго, или столповаго, напѣва.

Гласовые звукоряды, по существу своему, составляютъ только поступенныя передвиженія одного и того же *главнаго* звукоряда. Такими главными или основными звукорядами оказываются для *мажорныхъ* гласовъ — гласъ *вторый* или Лидійскій ладъ, — а для *минорныхъ* гласовъ — гласъ *четвертый*, или Дорійскій ладъ.

Первый гласъ стараго знаменнаго роспѣва, или древній *Фригійскій* ладъ, имѣетъ мажорный характеръ и простирается отъ *re* до *re*, составляя собою передвиженіе *мажорной* гаммы *на одну ступень выше.* Этотъ гласъ обыкновенно пишется въ *гиполидійской* тональности, и съ подходящими подъ его мелодію аккордами представляется въ слѣдующемъ видѣ:

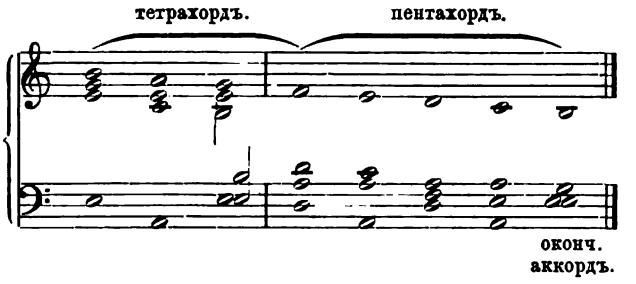


Вторый гласъ стараго знаменнаго роспѣва, или древній *Лидійскій* ладъ, служитъ *образцовымъ* для всѣхъ мажорныхъ гласовъ и пишется преимущественно въ *Лидійской тональности.*

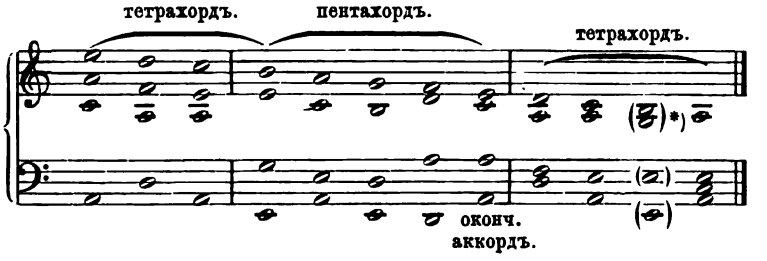


*) См. выше въ концѣ 2-ой главы этого руководства. Тамъ же

Третій гласъ стараго знаменнаго роспѣва, или древній *Миксолидійскій* ладъ, есть передвиженіе *дорійскаго* или минорнаго октахорда на 4 ступени *ниже* образцовой гаммы, и обыкновенно пишется въ *гиполидійской тональности.*



Четвертый гласъ стараго знаменнаго роспѣва, или древній *дорійскій* ладъ — есть образцовый минорный звукорядъ и пишется въ *гиполидійской тональности.*

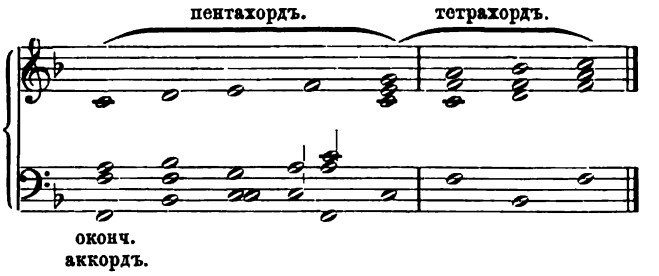


Пятый гласъ знаменнаго роспѣва, или древній *Гипофригійскій* ладъ есть передвиженіе *мажорнаго* образцоваго октахорда *на 4 ступени ниже,* и пишется преимущественно въ *лидійской тональности;* но встрѣчаются нерѣдко нотаціи также и въ *гиполидійской тональности.*

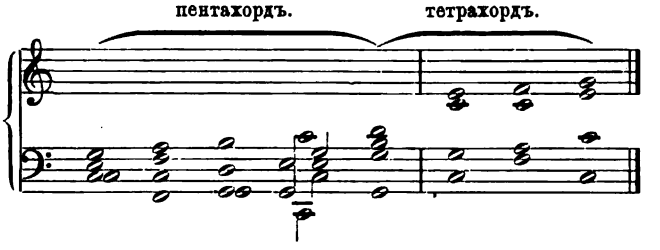
указано на *тональность,* въ какой нотированъ каждый гласъ знаменнаго роспѣва, а также и *на окончаніе* каждаго гласа.

*) Эта ступень большею частію пропускается.

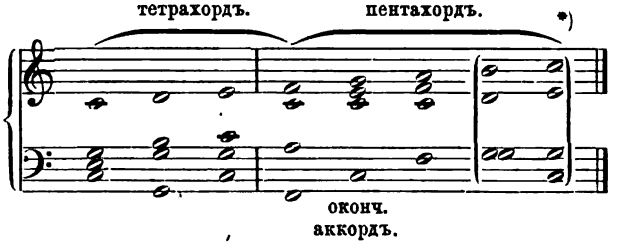
а) Лидійской тональности.



б) Гѵполидійской тональности.



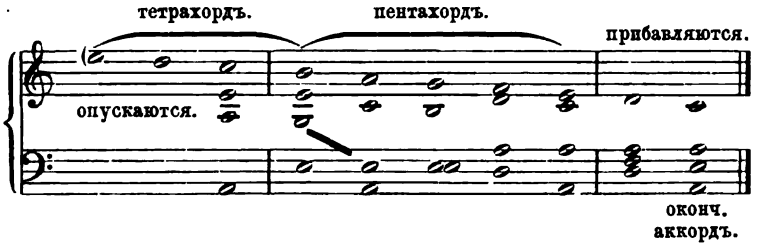
Шестый гласъ стараго знаменнаго роспѣва или древній *Гѵполидійскій ладъ* есть передвиженіе *мажорнаго* образцоваго октахорда *на 4 ступени выше,* и долженъ писаться въ *гѵполидійской тональности.*



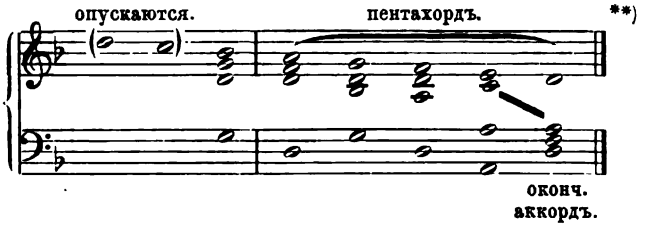
Седьмый гласъ знаменнаго роспѣва, или древній *Гѵпомиксолидійскій ладъ*, относится къ разряду минорныхъ ладовъ.

*) Относительно теоретически неправыльной нотаціи мелодій этого гласа на 4 ступени ниже, съ окончаніемъ на нотѣ *re*, послѣдуетъ далѣе надлежащій разборъ.

Мелодіи 7-го гласа обыкновенно нотируются въ гѵполидійской тональности и составляютъ изъ себя звукорядъ, который получается отъ передвиженія (переноса) образцоваго *минорнаго* звукоряда тональности *la* на 3 ступени внизъ.*)



Восьмой гласъ знаменнаго роспѣва, или древній *Гѵподорійскій ладъ,* принадлежитъ къ разряду минорныхъ ладовъ, и по обычному своему нотированію является перестановкою *образцоваго минорнаго звукоряда* лидійской тональности *на 5 ступеней внизъ.*



Всѣ эти мелодико-гармоническіе звукоряды, мажорные и минорные, почти однообразны по своимъ гармоническимъ послѣдованіямъ и, надобно признать, не обнаруживаютъ существенныхъ, характеристическихъ, различій другъ-отъ-друга. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ встрѣчаются даже гармоническія послѣдованія какъ бы въ нелогичной, не естественной, по мѣсту, связи и тѣмъ не только неудовлетворяютъ, но даже противорѣчатъ нашему эстетическому чувству. Поэтому слѣдуетъ

*) Также и объ этой исключительной характеристикѣ седьмаго гласа найдется далѣе теоретическое толкованіе.

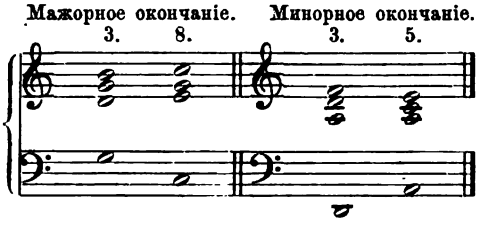
**) Мелодіи 8-го гласа спускаются иногда до *нижнаго la.*

объяснить причины такихъ явленій и исправить эти недостатки по указаніямъ самой природы звуковъ, и тѣмъ привести теорію къ полному согласованію съ практикою.

4. Перемѣны въ гармонизаціи нѣкоторыхъ звукорядовъ.

Отъ квинтоваго дѣленія октахорда на двѣ части*) происходятъ *двѣ доминанты*, изъ которыхъ одна всегда является *главною*, или преимущественно *доминирующею*. Первенство одной доминанты предъ другою обнаруживается особенно въ *окончательномъ оборотѣ* или, какъ выражались теоретики византійской музыки, въ *каталексисѣ* мелодій каждаго гласа.

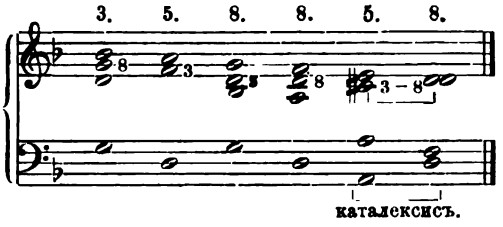
Оба *образцовыхъ* звукоряда, т. е. октахорды Лидійскій и Дорійскій, оканчиваются на трезвучіи тоники, которому предшествуетъ въ лидійскомъ октахордѣ — аккордъ *верхней*, а въ дорійскомъ — аккордъ *нижней* доминанты.



Эта гармоническая разность въ окончаніяхъ или каталексисахъ происходитъ отъ того, что въ *мажорномъ* октахордѣ, который строится *кверху*, квинтовое дѣленіе по акустическому вычисленію разнится отъ квинтоваго дѣленія въ *минорномъ* октахордѣ, который строится *книзу*. Въ первомъ случаѣ получается *верхняя* доминанта съ *мажорнымъ* трезвучіемъ ея, и во второмъ *нижняя* доминанта съ *минорнымъ* трезвучіемъ ея. Вмѣстѣ съ тѣмъ существуетъ еще мелодическая разность въ каталексисахъ. Оба доминантныхъ аккорда, предшествующіе окончательному трезвучію, или составляющіе съ нимъ полный каталексисъ каждаго гласа, различаются мелодическимъ ходомъ

*) Какъ сказано было выше. См. 2-го главу этого руководства.

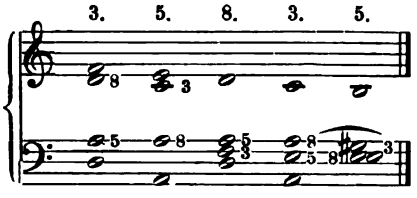
своихъ *терцій,* которые называются *вводными* звуками, т. е. *вводящими* въ тоническое окончаніе мелодіи. Терція верхней и нижней доминанты переходятъ къ послѣдующему звуку одинаково, *полутонною ступенью.* Но характеръ и значеніе этого интервала — различны: терція *верхней* доминанты вводитъ въ окончаніе мелодіи не иначе, какъ *вверхъ*, въ *октаву* тоники; напротивъ терція нижней доминанты — преимущественно *внизъ*, въ *квинту* тоники. Очевидно при этомъ, что *терція верхней доминанты* должна быть *большою* или *мажорною*, *хотябы даже трезвучіе самой тоники было минорное. Нижняя же доминанта* не имѣетъ этого, такъ сказать, подстрекательнаго характера, и терція ея не должна быть *непремѣнно и исключительно* только *минорною* даже тогда, когда за этимъ аккордомъ слѣдуетъ трезвучіе *тоники.* По этой причинѣ въ каталексисѣ 8-го гласа, или *Гѵподорійскаго лада* слѣдуетъ аккорду, который предшествуетъ окончательному тоническому трезвучію придавать *мажорный* характеръ, такъ какъ нота, лежащая на одну ступень выше окончательнаго звука или октавы тоники, оказывается квинтою *верхней* доминанты, терція которой стремится въ октаву тоники посредствомъ *полутоннаго шага* **вверхъ.**



Нынѣ, вмѣсто слова »Каталексисъ«, употребляется слово »Каденца« (въ смыслѣ окончанія музыкальной фразы), и различаются *полныя* каденцы и *полукаденцы.*

Полными каденцами признаются окончанія на *тоническомъ* трезвучіи съ предъидущимъ аккордомъ *главной доминанты* лада; и полукаденцами — *окончанія на трезвучіи верхней доминанты* съ предъидущимъ аккордомъ *тоники* или *нижней доминанты.*

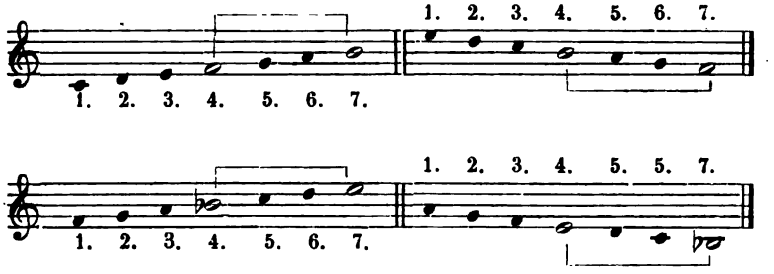
Окончательный оборотъ перваго рода назывался у древнихъ теоретиковъ — *совершеннымъ каталексисомъ*, когда самое *мелодическое окончаніе* являлось на *октавѣ*, или на *квинтѣ тоники*; окончаніе же на *терціи* тоники признавалось *среднимъ каталексисомъ*. *Несовершеннымъ каталексисомъ* называлось окончаніе на *квинтѣ*, или на *октавѣ верхней доминанты*, потому что никакое другое трезвучіе, *кромѣ тоническаго*, не представляетъ въ сущности *настоящаго* полнаго окончанія музыкальной мысли. Такая, (не совершенная) каденца заставляетъ ожидать, что за нею непремѣнно появится еще *тоническое трезвучіе*, потому что тоника, а не доминанта, служитъ *основаніемъ* всего строя, и есть, такъ сказать, альфа и омега каждаго мелодико-гармоническаго звукоряда. Полукаденца, или несовершенный каталексисъ, поэтому есть ничто иное, какъ *часть совершеннаго каталексиса, съ опущеніемъ настоящаго окончанія на тоническомъ трезвучіи*. Такъ какъ аккордъ *верхней доминанты*, предшествующій тоническому окончанію, естественно долженъ быть *мажорнымъ*: то и въ *несовершенномъ каталексисѣ* должно являться исключительно только *мажорное* трезвучіе *верхней доминанты*. Поэтому *въ каталексисѣ* 3-го гласа, или *Миксолидійскаго лада*, гдѣ окончательнымъ звукомъ служитъ *квинта верхней доминанты*, слѣдуетъ придавать окончательному трезвучію *мажорный* характеръ. Напримѣръ:



5. Диссонансъ тритона въ гармоніи двухъ доминантъ, и употребленіе его при гармонизаціи гласовыхъ мелодій знаменнаго роспѣва.

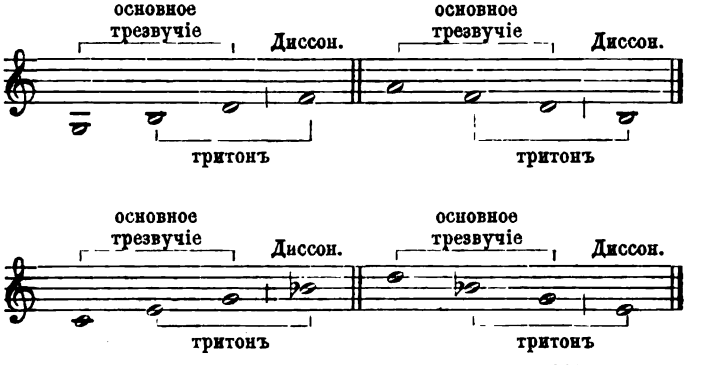
Древняя музыкальная теорія, а за нею и теорія православнаго церковнаго пѣнія, допускаетъ въ многосогласованіи (гар-

моніи) единственно *только одно диссонирующее отношеніе:* это — взаимное отношеніе двухъ звуковъ на интервалъ *трехъ цѣлыхъ тоновъ,* или, что тоже, на интервалъ *тритона.* Это отношеніе встрѣчается въ образцовыхъ двухъ октахордахъ между звуками *четвертой* и *седьмой* ступени (считая въ мажорномъ октахордѣ *снизу вверхъ,* а въ минорномъ — *сверху внизъ*).



т. е. этими звуками служатъ въ *мажорной* гаммѣ — *октава нижней* и *терція верхней доминанты,* а въ *минорной* — *квинта верхней и терція нижней доминанты.*

Когда въ какой либо гаммѣ, желаютъ употребить диссонирующее созвучіе тритона, то *основною гармоніею* его должно служить вообще *трезвучіе* **главной** *доминанты* лада, т. е. въ мажорномъ ладу — трезвучіе *верхней,* а въ минорномъ — трезвучіе *нижней* доминанты.



Диссонирующія четверозвучія, или *дискордансы*,*) бываютъ двухъ родовъ: одинъ *мажорный* на *верхней* доминантѣ, и другой-*минорный* на *нижней* доминантѣ.

Строгіе теоретики византійской школы допускали употребленіе *дискордансовъ* только въ *каталексисахъ*, именно въ предпослѣднемъ аккордѣ. Они дѣлали это собственно съ тою цѣлію, дабы послѣ возбудительнаго состоянія, въ какое приводить слушателя *диссонирующій* аккордъ, сильнѣе и рѣзче почувствовалось успокоительное дѣйствіе *консонирующаго* аккорда, т. е. *окончательнаго* или послѣдняго *трезвучія*. Объ этой цѣли въ употребленіи дискордансовъ писалъ еще Аристотель,**) жившій въ IV вѣкѣ до Р. Х.

Окончательное трезвучіе, слѣдующее за дискордансомъ, называется *разрѣшеніемъ* его.

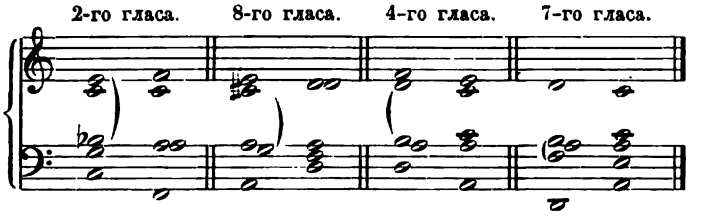
Изъ всего сказаннаго слѣдуетъ, что во всѣхъ совершенныхъ или полныхъ *каталексисахъ* дозволяется, предшествующій окончательному тоническому трезвучіи аккордъ обратить въ *дискордансъ*. Въ гласовыхъ мелодіяхъ знаменнаго роспѣва существуютъ два рода окончаній: на мажорномъ или минорномъ трезвучіи *тоники*, и на мажорномъ трезвучіи *верхней доминанты*. Первому окончанію предшествуетъ аккордъ или *верхней*, или *нижней* доминанты, а второму окончанію — преимущественно трезвучіе *тоники*. Аккордъ *тоники* вообще, какъ представляющій элементъ спокойствія и окончанія, недопускаетъ введенія диссонанса являющаго элементъ безпокойствія. Поэтому неможетъ быть никакихъ дискордансовъ ни *въ совершенныхъ* 5-го и 6-го гласа, ни въ *несовершенныхъ* каталексисахъ 1-го и 3-го гласовъ знаменнаго роспѣва. За тѣмъ остается возможность употребленія диссонирующаго аккорда — *верхней доминанты* въ каталексисахъ 2-го и 8 гласа, а — *нижней доминанты* въ каталексисахъ 4-го и 7 гласа знаменнаго рос-

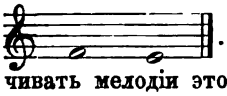
---

*) т. е. разладныя или несогласно звучащіе *аккорды*. Называемъ же ихъ *дискордансами* для различія понятія о разладномъ *многозвучіи въ общемъ составѣ* отъ слова »диссонансъ«, которое обозначаетъ разладное отношеніе *отдѣльнаго* (придаточнаго четвертаго) *звука* къ основному трезвучію.

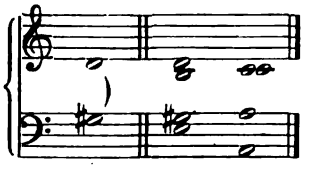
**) См. его »Задачи« (Προβλήματα) XIX. 39.

пѣва. Напримѣръ въ окончаніяхъ подобнаго гармоническаго характера какъ слѣдующіе каталексисы:



Седьмый гласъ знаменнаго роспѣва, или древній Гипомиксолидійскій ладъ, есть побочный третьяго гласа, или древняго Миксолидійскаго лада, и потому, несомнѣнно, долженъ удерживать въ семъ, сколько можно, характеръ своего главнаго гласа. Характеръ же третьяго гласа выражается въ томъ, что въ немъ господствуетъ *верхняя* доминанта съ *мажорнымъ* трезвучіемъ. Слѣдовательно тотъ же характеръ надлежитъ удержать и въ седьмомъ гласѣ. Сообразно съ окончаніемъ 3-го гласа *на квинтѣ верней доминанты*, слѣдовало бы мелодіямъ 7-го гласа оканчиваться *на октавѣ той же доминанты* такъ:  . Но какъ искони вошло въ обычай оканчивать мелодіи этого гласа двумя ступенями ниже, на *терціи тоники*, то полагаю, что, дабы удержать за этимъ гласомъ миксолидійскій характеръ, можно бы въ каталексисѣ его принимать предпослѣдній мелодическій звукъ, лежащій на одну ступень выше окончательнаго, *за диссонансъ къ мажорному трезвучію верхней доминанты*, какъ звукъ, образующій *съ большою терціею* этого аккорда *интервалъ тритона.*

каталексисъ 7-го гласа.

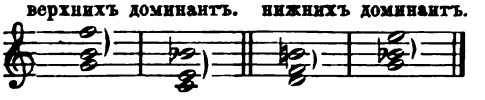


Дискордансы не всегда являются въ видѣ *четверозвучія*, но смотря по удобству голосоведенія, принимаютъ иногда видъ *трезвучія*. Главный характеръ дискордансовъ заключается въ *тритонѣ* и въ *основномъ звукѣ*, и потому опущеніе квинты изъ аккорда не лишаетъ его истиннаго значенія.

въ мажорныхъ гаммахъ. въ минорныхъ гаммахъ.

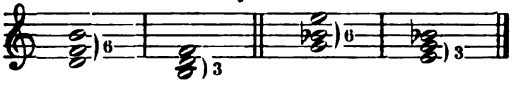
Дискордансы.

верхнихъ доминантъ. нижнихъ доминантъ.



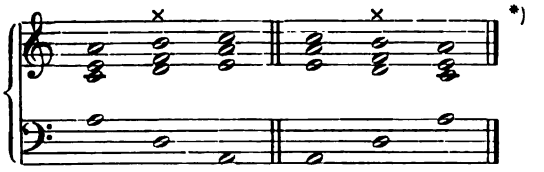
Тотъ же видъ могутъ имѣть дискордансы даже въ совершенныхъ каталексисахъ.

Изъ отношеній основнаго звука къ диссонансу, введенному въ аккордъ, напримѣръ *sol—fa*, *do—si♭*, *re—si*, или *sol—mi*, видно, что *минорный дискордансъ на нижней* доминантѣ сказывается менѣе диссонирующимъ, нежели *мажорный дискордансъ на верхней* доминантѣ. Это происходитъ отъ того, что основный звукъ послѣдняго аккорда составляетъ съ придаточнымъ диссонансомъ интервалъ верхней *септимы* или нижней *секунды*, между тѣмъ какъ въ дискордансѣ на нижней доминантѣ основный звукъ съ придаточнымъ диссонансомъ составляетъ интервалъ *весьма немногимъ:* или *больше большой верхней сексты*, или *меньше малой нижней терціи*. По такому, можно сказать *мягкому* характеру своему, минорный дискордансъ нижней доминанты, безъ квинты основнаго звука т. е. въ видѣ *секст-* или *терц-аккорда*,



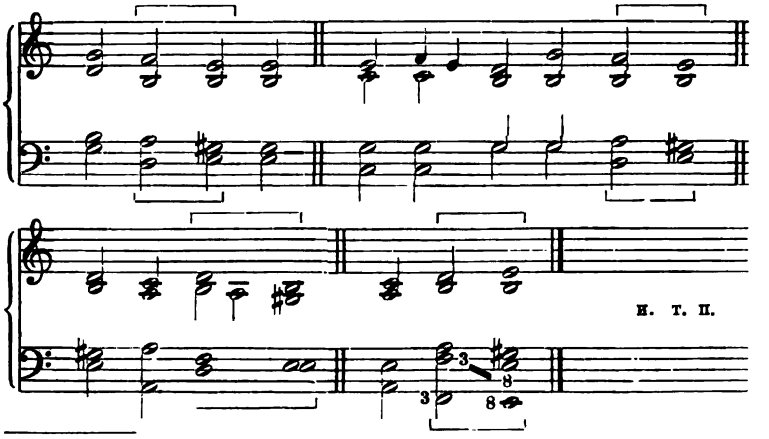
допускается нетолько въ однихъ каталексисахъ, но и въ другихъ мелодическихъ оборотахъ.

Такъ напримѣръ этотъ дискордансъ между прочимъ служитъ иногда въ мелодіяхъ *минорнаго* строя удобнымъ сопровожденіемъ подъ звукомъ, который по первобытному гармоническому значенію своему, представляется *квинтою верхней доминанты*, когда ему предшествуетъ *октава*, а за нимъ (квинтою) слѣдуетъ *терція тоники*, и наоборотъ. Напримѣръ



Примѣчаніе. *Несовершенные каталексисы на квинтѣ, или октавѣ, верхней доминанты* встрѣчаются иногда *при окончаніи строкъ* посреди мелодій. Въ мажорныхъ гласахъ, 1. 2. 5. и 6-мъ знаменнаго роспѣва, звукъ предшествующій окончательному, сколько могъ я усмотрѣть, указываетъ всегда на трезвучіе *тоники*, и слѣдовательно такое окончаніе непредставляетъ ничего особеннаго.

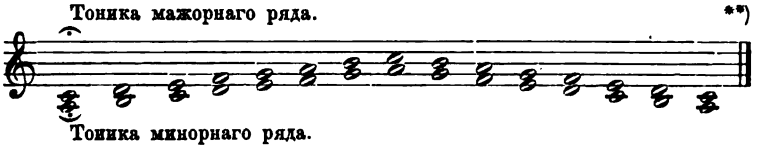
Но въ третьемъ и седьмомъ гласахъ знаменнаго роспѣва встрѣчаются иногда строчныя окончанія, которыя указываютъ, что характеристическому каталексису на *мажорномъ трезвучіи верхней доминанты* предшествуетъ минорный аккордъ *нижней доминанты*. Въ такихъ случаяхъ чрезвычайно полезенъ *минорный аккордъ нижней доминанты съ тритономъ*, при чемъ можно даже, безъ ущерба для характера церковнаго пѣнія, помѣстить *терцію* въ басовый голосъ.



*) Измѣненный аккордъ обозначенъ *крестикомъ*.

6. Перемѣны въ гармонизаціи гласовыхъ мелодій посредствомъ перехода изъ одного строя въ другой.

Всякій *тональный* звукорядъ содержитъ въ себѣ два гармоническихъ элемента:*) строй мажорный и строй минорный.



Слѣдовательно, однѣ и тѣже ноты въ отношеніи къ *двумъ различнымъ тоникамъ* могутъ быть приняты въ различномъ значеніи.

Ноты:	въ *мажорномъ* октахордѣ.	въ *минорномъ* октахордѣ.
do	{октава тоники {квинта нижней доминанты	терція тоники.
re	квинта верхней доминанты	октава нижней доминанты.
mi	терція тоники	{квинта тоники. {октава верхней доминанты.
fa	октава нижней доминанты	терція нижней доминанты.
sol	{квинта тоники {октава верхней доминанты	терція верхней доминанты.
la	терція нижней доминанты	{октава тоники. {квинта нижней доминанты.
si	терція верхней доминанты	квинта верхней доминанты.

Отсюда слѣдуетъ, что 1) въ *мажорныхъ* звукорядахъ не встрѣчается *октава нижней доминанты* отъ *минорной тоники* а потому и не имѣется трезвучія этого звука; 2) въ *минорныхъ* же гаммахъ не встрѣчается *квинта верхней доминанты* отъ *мажорной тоники,* а потому и не имѣется трезвучія этого звука; 3) всѣ прочія же звуки могутъ являться въ обоихъ

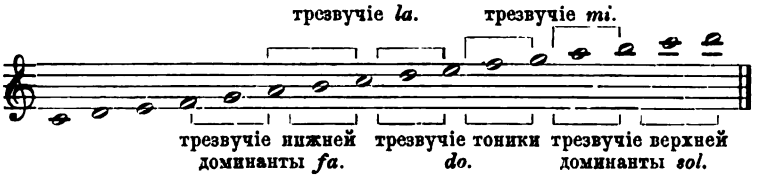
---

*) См. 2-го главу этого руководства.

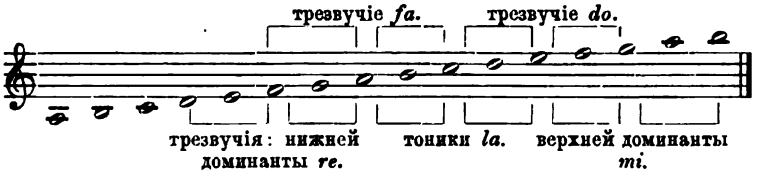
**) Въ этомъ звукорядѣ, за исключеніемъ ноты *re*, всѣ прогія ноты, какъ учитъ акустика, дѣйствительно выражаютъ собою *и тождественные, по высотѣ, звуки.* Нота же *re* представляетъ въ *мажорномъ* строѣ звукъ, который *на* $\frac{1}{80}$ *часть тонной ступени* (на комматъ или на $\frac{80}{81}$ вибраціонной скорости) выше звука, изображаемаго подобною нотою *re* въ звукорядѣ *минорнаго* строя.

гаммахъ одной и тойже тональности въ *двоякомъ значеніи;* а потому могутъ имѣть мѣсто, — напримѣръ въ Гvполидійской тональности, — *минорныя* трезвучія *la—do—mi* и *mi—sol—si* не только въ *минорныхъ*, но и въ *мажорныхъ* мелодіяхъ; равно какъ трезвучія *fa—la—do* и *do—mi—sol* не только въ *мажорныхъ*, но и въ *минорныхъ* мелодіяхъ.

Минорныя трезвучія *la—do—mi* и *mi—sol—si* занимаютъ среди трехъ основныхъ трезвучій *мажорнаго* звукоряда довольно характеристическое положеніе. Минорное трезвучіе *la—do—mi* находится среди мажорныхъ трезвучій *нижней доминанты и тоники*, а минорное трезвучіе *mi—sol—si* среди мажорныхъ трезвучій *тоники* и *верхней доминанты* гаммы отъ *do*.



Точно также мажорное трезвучіе *fa—la—do* находится среди минорныхъ трезвучій *нижней доминанты и тоники*, а мажорное же трезвучіе *do—mi—sol* среди минорныхъ трезвучій *тоники и верхней доминанты* гаммы отъ *la*.



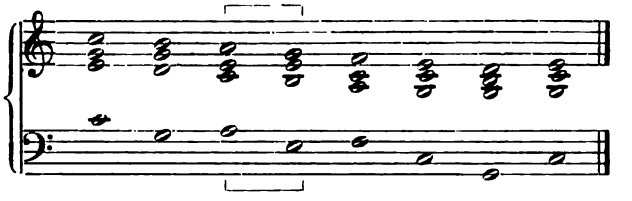
Основные звуки подобныхъ трезвучій, новыхъ въ отношеніи къ первобытному гармоническому составу гаммы, находятся на *средней ступени* между основными звуками *главныхъ* трезвучій, и потому называются *средними звуками* или *медіантами лада*. Смотря потому, лежатъ ли они *ниже* или *выше тоники лада*, они, подобно доминантамъ, различаются присоединеніемъ къ ихъ имени слова: *нижній* или *верхній*. Такимъ

образомъ существуютъ къ каждомъ ладѣ *двѣ* медіанты: *нижняя* и *верхняя*. Въ *мажорной* гаммѣ отъ тоники *do нижнею* медіантою лада *do* будетъ *la*, а *верхнею* — *mi*; въ *минорной* же гаммѣ отъ тоники *la*, *нижнею* медіантою лада *la* будетъ *fa*, а *верхнею* — *do*.

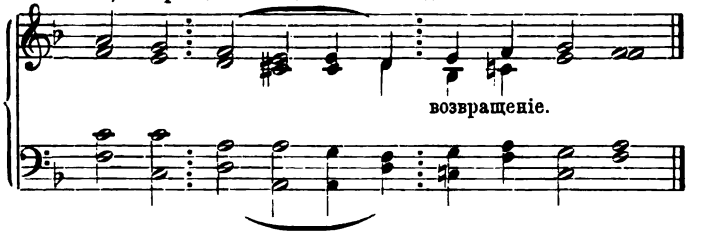
Опредѣленіе медіантъ для гласовыхъ мелодій знаменнаго роспѣва непредставляетъ особенной трудности, особенно по даннымъ главнымъ трезвучіямъ: тоники и двухъ доминантъ. Трезвучія *медіантъ* всегда обнаруживаютъ въ себѣ характеръ *противоположный* характеру трезвучія *тоники*, т. е. трезвучія медіантъ въ *мажорномъ* звукорядѣ — всегда *минорныя*, а въ *минорномъ* — всегда *мажорныя*.

Трезвучія *медіантъ* можно употреблять *частію* въ смыслѣ *проходящаго* (эфемернаго) явленія, *частію* въ смыслѣ *совершеннаго перехода* въ гамму противоположнаго строя опредѣленной тональности. Въ первомъ случаѣ онѣ являются какъ бы мимоходомъ *простыми* трезвучіями; въ другомъ же случаѣ они служатъ средствомъ къ переходу изъ одной гаммы въ другую. Этотъ переходъ совершается *помощію каталексисовъ*, *свойственныхъ ихъ строю*. Посредствомъ тѣхъ же каталексисовъ равнымъ образомъ совершается *возвращеніе въ первообразный строй*.

а) Эфемерное явленіе медіантъ.

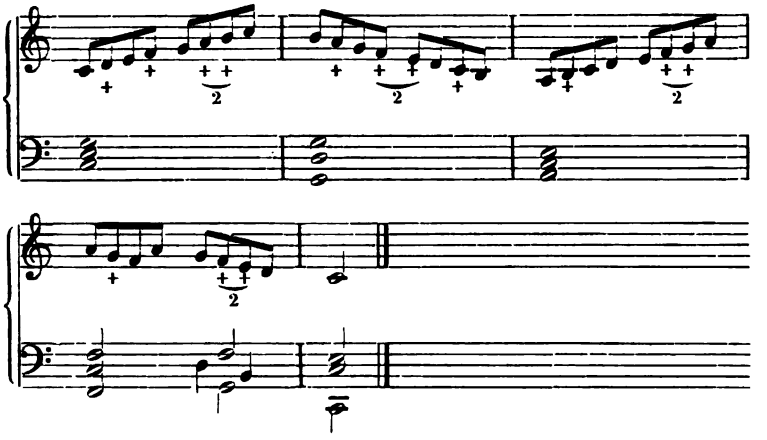


б) Переходъ въ ладъ нижн. медіанты.



7. О проходящихъ звукахъ.

Каждый звукорядъ основанъ преимущественно на какомъ либо главномъ трезвучіи, и потому весьма часто цѣлый рядъ звуковъ поется подъ сопровожденіе только одного аккорда, а не различныхъ гармоній. Напримѣръ.

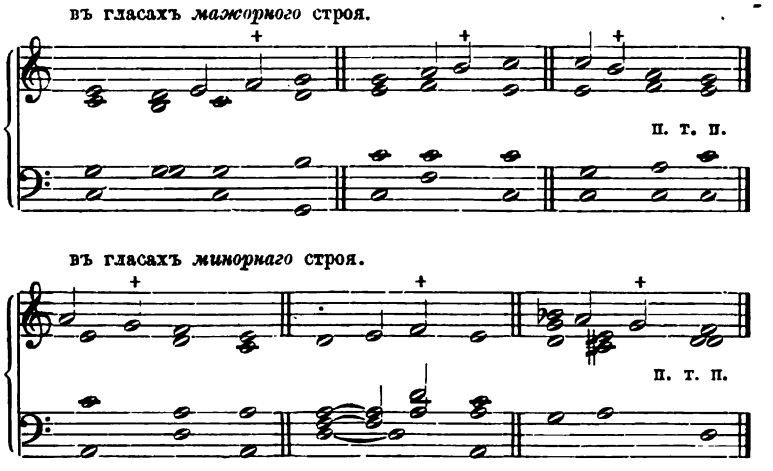


Въ этихъ рядахъ находятся звуки, которыхъ очевидно нѣтъ въ трезвучіяхъ, служащихъ каждому ряду отдѣльно гармоническимъ сопровожденіемъ, или, иначе сказать, которые не входятъ въ составъ этихъ гармоній (въ примѣрѣ они означены крестиками). Между тѣмъ эти звуки, при исполненіи ихъ, не оскорбляютъ эстетическаго чувства, а напротивъ представляются весьма умѣстными и совершенно логичными въ общей музыкальной мысли.

Звуки подобнаго рода, не входящіе въ составъ гармоній, называются *случайными* или *проходящими*. Такіе звуки нерѣдко встрѣчаются въ мелодіяхъ стараго знаменнаго роспѣва, особенно въ сочетаніяхъ одной мелодической строки съ другою въ срединѣ тропарей, стихиръ и ирмосовъ. При употребленіи *проходящихъ* звуковъ требуется, чтобы они находились *поступенно* между *двумя* звуками, входящими въ составъ сопровождающей гар-

моніи, и чтобы число ступеней, занимаемыхъ проходящими нотами не превышало двутоннаго интервала (въ примѣрѣ это означено цифрою 2, поставленною подъ такими нотами).

Сама природа указываетъ на существованіе и существо подобныхъ внѣ-гармоническихъ звуковъ. Поэтому нѣтъ особенной надобности сопровождать особеннымъ аккордомъ каждый отдѣльный звукъ въ гласовыхъ мелодіяхъ знаменнаго роспѣва. Иногда даже бываетъ удобнѣе и ближе къ характеру мелодіи принимать иной звукъ не въ смыслѣ самостоятельнаго, а проходящаго. Употребленіе проходящихъ звуковъ весьма помогаетъ избѣгать мелодическихъ ходовъ, недопускаемыхъ по ихъ неправильности, напримѣръ изъ *квинты* или изъ *октавы* одного аккорда въ такой же интервалъ другаго аккорда. Этимъ способомъ можно избѣгать неправильныхъ гармоническихъ послѣдованій въ слѣдующихъ случаяхъ. Напримѣръ:



Печатано въ Типографіи Брейткопфа и Гертеля въ Лейпцигѣ.

47 ST BRI 5889 53-005-00 GBC

Stanford University Libraries
3 6105 124 428 454

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
CECIL H. GREEN LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-1493

All books may be recalled after 7 days

DATE DUE